الكاتب الحديث وعالمه

النصف الأول من القرن العشرين

تأليف

ج . س . فريزر

ترجمة

د . أحمد سلامة محمد السيد

الجزء الثاني



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

الكاتب الحديث
وعالمه

الألف كتاب الثانى

هذه هى الترجمة العربية لكتاب

The Modern Writer and His World

by

G. S. Fraser

فهرس

الباب الرابع : الشعر

الباب الخامس : اتجاهات النقد

الباب الرابع : الشعر

....

الفصل الأول : التسعينيات من القرن التاسع عشر إلى الحرب العالمية الأولى .

الفصل الثانى : العشرينيات من القرن العشرين .

الفصل الثالث : الثلاثينيات من القرن العشرين وسنوات الحرب .

الفصل الرابع : الشعر منذ الحرب .

الفصل الأول

التسعينيات من القرن التاسع عشر
إلى الحرب العالمية الأولى

لقد شهدت التسعينيات من القرن التاسع عشر ظهور وعى انجليزى شعرى بالإحساس الذى ظل لأمد طويل حيا فى فرنسا ، الإحساس بوجود فجوة عظيمة قائمة بين عالم الشعر وعالم الحياة اليومية العادية ، وشعر كتاب الفترة السابقة على رافائيل ــ Raphael بتلك الفجوة ، إلا أنهم راحوا يأملون فى تحويل وتبديل عالم الحياة اليومية العادية بفضل ما ألهموا به من حماس اجتماعى على يد راسكين ــ Ruskin ــ الذى كان أكثر هؤلاء الكتاب حيوية ونشاطا ، مثله فى ذلك مثل وليم موريس ــ William Morris ــ وكان شعراء التسعينيات من القرن التاسع عشر يفتقرون إلى تلك الحيوية مثل بودلير Baudelaire ، وهو واحد من أبطالهم ، وتشيعوا لاتجاه السأم والعبث الذى كان يسود العالم من حولهم ، والذى اتسم به المتأنقون من كتاب هذه الفترة ، وتبنوا مثلما فعل جوتييه ــ (Gauthier) ــ بطل آخر من أبطالهم ــ مذهب الفن من أجل الفن ، وليس هذا المذهب بالثرى المشبع ، واعتور كثير منهم الاكتئاب والصحة المتردية ، والندم على الإفراط فى ملذات الحياة ، وراحوا يتناولون الدين من خلال الحزن ، والإحساس بالخطيئة وشقاء الحياة الذى يعبر عنه داوسون Dawson تعبيرا غاية فى الجمال :

يحيينا اليوم الطويل بالمعاناة والشوق والقنوط
وفى صبر حتى المساء ، يراقب البشر الشمس تميل إلى المغيب
وفى نهاية المطاف ، تأتينا الليلة المرجئة المرتقبة
بالراحة والسبات .
وشرور اليوم تكفى اليوم

ومن خلال الإحساس بالصراع الشخصى مع كل ماهو عدو مناهض ، نجد ليونيل جونسون Lionel Johnson يتخذ موضوع قصيدته القوية ذات الأثر الممتد :

أيها الملاك الأسود ، المثقل بشهوتك الأليمة !
شهوة المهزيمتين ، واليأسين
إن تحولك إلى غبار متطاير أقل ترويعا
من سرمدية همومك
لك أن تصنع ماتشاء ، فسوف لاتقهرنى ،
أيها الملاك الأسود : إنى راحل وحدى
إلى معتزلى ، سماوى السمات ،
إلى الرحاب القدسية

إن النبرة التى نسمعها مكثفة فى هاتين المقطوعتين المقتبستين ، فى مستواها الأبكم المكبوت ، لهى النغمة المشتركة لكثير من أنماط شعر التسعينيات من القرن التاسع عشر ، فهناك عبء الحياة ، والخوف من الموت ، حتى عندما يلوذ الشاعر بالانغماس فى الملذات هروبا من نفسه .

ومرة أخرى نقتبس هذه الأبيات لداوسون :
الخمر والنساء والغناء
أمور ثلاثة تزين طريق حياتنا
ومع ذلك ، فمازال اليوم موغلاً فى الطول .

لم تكن إذاً أصالة شعر التسعينات من القرن التاسع عشر ممثلة فى اختيار اللغة والموضوع ، ولقد كان داوسون وجونسون ، أ . هاوسمان Housman وييتس Yeats بطبيعة الحال ، يتمتعون بنبرتهم الفردية المميزة ، وإن كانوا يكشفون إلى حد كبير عن نبرة عصرهم . وليس لدى الشخصيات الصغيرةمن الشعراء شىء غير نبرة العصر بالرغم من أنهم يصلون إلى تحقيق ذلك أحيانا بشكل غاية فى الإبداع . ويكاد أن يكون بمقدور كل فرد له وعى بالفترات الزمنية فى الأدب أن يرجع الاستشهادات التالية إلى التسعينيات من القرن التاسع عشر . وعلى أية حال ، فالأمر يتطلب علميا بهذه الحقبة ليتعرف على هوية مؤلفيها بمجرد النظرة الواحدة :

١ ـ من ذاك الذى يهجع فى هذه الجرة الصغيرة
كلتى أم رومانى ، رجل أم امرأة
صلب من صلب ، أم زهرة من الزهور؟؟

ـــــــ

٢ ـ إذ كل مانصنع ولانتقن
وكل شهيق يجتره بشر فان
هو أشبه بدقات ناقوس جوفاء
ترسم مسار زحف الموت الشامل

ـــــــ

٣ ـ لم تكن صيدة وطرابلس إلا أشباهاً لك أيها الإنسان
كم ضاء بريقهما متلألئا على شجرة
ورحل كلاهما عن العالم منذ أن وعى الزمان
وما أبحر إلى بابل بعد ذلك إنسان

ـــــــ

٤ ـ يدوم الحب ليلة صيفية هنيئة ،
حتى تبزغ أضواء الصباح
ثم يرتحل على جناح السفر
عائداً إلى موطنه بين النجوم

ـــــــ

٥ ـ وليس البصر بقادر على النظر إلى مثواك الأخير
برغم جمال الورود هنالك
لأحب إلىّ أن أسمع الموجة الطويلة
تغسل الأدران حول أقدامى

ـــــــ

٦ ـ وماهذه الهبات إلا موروثات السنين الخوالى
تحولت إلى مقتنيات حزينة ،
لتزين بالحسن تابوتك المصنوع من المحار
هى لك .. فامتلكها ، مبللة بمدامع الإخوان .
وأنت يا أخى ـ مرحبا بك ، ووداعا لك إلى آخر الزمان .

٧ ـ لاتمض ترسل روحك قبلك
لتهبط من الشاطىء الخادع إلى موطن الخطر
ولاتدع .. بعد سباح الماء
يترك ثيابه على رمال المساء

ـــــــــــ

٨ ـ نحن الذين شاخت أعمارنا ! شيوخ نتعشق المرح
أواه .. ! كم بلغ بنا العمر ؟
ألوف السنين ... ألوف السنين
لو بحنا بكل تجاربنا ...

ولكل هذه الشواهد المقتبسة موضوع مشترك باستثناء الأخيرة منها ، ذلك هو فناء الأشياء ، كما أن لها نبرة مشتركة ، تلك هى نبرة الحزن والاكتئاب حتى المقطوعة الأخيرة ، حيث نجد فيها حوريات الخيال فى أيرلندا يمرحن متمتعات بما لهن من خلود وبقاء ، نقول حتى هذه المقطوعة لها فى أذنى على الأقل نغمة حزينة . وأتصور أن القارىء المطلع لابد أن يخمن مؤلفى المقطع الثانى والسابع ، وربما المقطع الثامن ، ولئن تعرف على أى من المقاطع الأخرى فسوف يكون ذلك من قبيل الصدفة المحضة .

ومؤلفو هذه المقاطع الثمانية هم على التوالى : ڤيكتور پلار Victor Plarr ليونيل چونسون Lionel Johnson ، ريتشارد لوجاليين Richard le Gallienne إرنست داوسون Ernest Dawson ستيفن فيليبس Stephen Phiillips أوبرى بيردزلى Aubery Beardsley ، أ . هاوسمان A. E Housman ، ييتس W.B yeats .

وتغطى المقتبسات الموزعة بين هؤلاء المؤلفين قدراً كبيرا من مجال الشعر النمطى لفترة التسعينيات من القرن التاسع عشر . وماتركناه متغاضين عنه هو نوع من القصيدة الأقل كآبة ، والأكثر ثراء فى تفاصيلها ، التى تتخذ من الطرافة أو العذوبة المستساغة هدفا لها مثلما نجد لدى ثيو مارزيالز Theo Marzials :

فى الاخضرار القمرى فغرت الغرفينات[1] أفواهها بالابتسام

---

(١) الغرفين : حيوان خرافى نصفه نسر ونصفه أسد .

وعن كثب من الجمرات الحمر النحيلات رقدت الكلاب
جاهدت فى عزف لحن على قيثارق
لحنا .. هو وأيم الله ، قد يسلب المليكة نفيسها ..

أو كما نجد لدى چون جراى John Gray :

وتمضى الحسناوات عبر البستان
منكسات الرؤوس تحت أغصان ملتفة ، مشتبكة ، متدلية
يجرجرن أثوابهن القاتمة فوق العشب المندى .

ومن المستطاع أن تستحيل هذه العذوبة المستساغة أمرا كريهاً ، مقيتا ، كما نجد فى قصيدة وايلد Wilde :

ومثلما تكون شخوص آلية ، تشد بالأسلاك
انطلقت ، متمايلة ، هياكل نحيلة ، مطموسة المعالم
فى رقصة رباعية بطيئة الإيقاع
أمسك كل مَثْنى بيد الآخر ،
وداروا .. فى رقصة اسبانية مهيبة
وتردد رجع ضحكاتهم نحيلا ، حاد النبرات .

ونجد النبرة المأساوية متطابقة ، وتحقق أيضا وبوجه عام الوصول إلى شعر خالدٍ باقٍ . كما نجد أن الخصائص المسرحية لهذا النوع من الكتابة ، تلك الخصائص الممثلة فى الغرفينات والقيثارة ، والأثواب القاتمة ، والهياكل والرقصات الأسبانية ــ قد أصبح لها مذاق التراب فى الفم ــ ومن ثم ، فنكاد نقرر أن أكثر هذا الشعر تطابقا لفترة التسعينيات من القرن التاسع عشر ، هو الشعر المميز بالنمطية والرتابة ، وانعدام المجال المتنوع ، ومايتسم به أسلوبه من الخصائص الباهتة الغريبة ، وبشكل مختصر مايتصف به من تقليدية كاملة جامدة .

لماذا إذن ؟ وبرغم هذا كله ، نجد فى هذا الشعر سحرا ، بل نجد فيه نبرة معاصرة بشكل جلى .

والسحر الذى نلمسه هو إلى حد ما ، سحر لشىء خفى ، يضع لنفسه هدفا محددا يحققه ــ ومن الممكن أن يكون كثير من شعر براونينج

Browning وتينسون Tennyson ، وآرنولد Arnoldوسوينبيرن Swin-brne شعرا فاشلا على نطاق واسع ، إذ إنه فى النهاية غير مقنع ، برغم مايسرى فى أعطافه من براعة وحيوية فائضة . فبجهد واع من الفهم والتعاطف نشق طريقنا عبر الأعمال الضخمة المتجمعة لكتاب العصر الڤيكتورى العظام ، فهم يحاولون أن يصنعوا أشياء أخرى كثيرة ، بالإضافة إلى مجرد كتابة الشعر ، يحاولون أن يكونوا أنبياء وفلاسفة ، علماء نفس وممثلين لعصرهم أو أصواتا لفجر جديد ــ بيد أن الدواوين المجمعة الصغيرة لداوسون Dawson أو ليونيل چونسون Lionel Johnson ، أو أ . هاوسمان AE Housman لا تتطلب منا هذا الجهد ، فالقصائد فى هذه الدواوين ليست بأعمال ذات فشل ذريع ، لكنها أعمال ذات نجاح ضئيل .

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو : هل موضوعات هذه القصائد بالموضوعات المبتذلة ؟ هكذا تكون موضوعات كثير من سونيتات شكسبير Shakespeare وغالبية غنائيات عصر اليزابيث ، وتلك الموضوعات هى الحب ، والموت ، والزوال الحزين للجمال . ولهذه الموضوعات المألوفة المبتذلة صلاحية باقية فالشعراء يتحولون إليها فى كل جيل ــ وعندما لايجد الشاعر نفسه مدفوعا إلى القلق بشأن مادة موضوعه ، فبوسعه أن يولى الشكل اهتماما خاصا . ودعنا نستشهد بمقطوعة من أشهر مقطوعات داوسون ، وإن لم تكن بالضرورة أفضل مقطوعاته :

نسيت الكثير ياسينارا ، ومع الريح
ذهبت ورود ملقاة متناثرة ،
ورود وفيرة تجمعت مع زحام من الورود .
ألوذ بالرقص علىّ انتزع من نفسى
سوسناتك الشاحبة الضائعة
ومع ذلك أحيا حزينا ، ضائعا بعاطفة قديمة
وكنت معى كل حين ، فقد كان الرقص طويلا
بقيت على طريقتى ، أخلص الوفاء لك ياسينارا .

ومن اليسير على المرء إلى حد كبير ، أن يتخذ موقفا قاسيا حيال هذه المقطوعة ، فهى على نحو من الأنحاء لغو أدبى أجوف . فقد استخدم الشاعر فعل (نسيت) وكان المفروض أن يقول (قد نسيت) .

والورود والسوسنات مستعارات من (السوسنات الحزينة وتباريح هوى الفضيلة) لسوينبرن Swinburne ، وأيضا من (الورود الحزينة ومباهج الرذيلة) لسوينبرن كذلك . فلو أن المرء يتصور أن سيرة الشاعر لها علاقة ملائمة بما يكتب . فإن داوسون Dowson عندما تاق إلى موسيقى أكثر جنونا ، وخمر أكثر قوة ، كان يعنى أنه ذاهب إلى شارع «فليت» ليتناول أقداحا من الخمر مع أصدقائه من رجال الأدب . ولعله لم يمارس الرقص حقيقة ، ولو فى قاعة الرقص ، دعك من أن يكون عربيدا سكيرا — ويوسعنا أن نقول إن الصور ، والأسلوب ومفهوم القصيدة برمته هى عناصر تقليدية ذاوية ، فشعر الشاعر معارضة ومحاكاة وحياته موضوع متكلف . لكننا عندما نفرغ من التصريح هذا ، تبقى حقيقة مؤداها أن للقصيدة شكلاً ، وهذا الشكل هو إطار معقد من الأوزان قد تم تصميمه بوعى وتشكيله باحساس ودقة . وإنه لمن المحال أن نقرأ القصيدة لأنفسنا بصوت مرتفع دون أن تحرك كوامن نفوسنا حتى بعد تركيزنا على نقائصها مثلما ركزت طوال المناقشة .

وبالرغم من أن شعراء التسعينيات من القرن التاسع عشر كانوا من صغار الكتاب الذين حددوا لأنفسهم مهامَ محدودة الأفق ، فقد حققوا من وجهة النظر الشكلية ميزة التجرد الجليل الذى يندر وجوده فى بعض أسلافهم الأعظم شأنا ، فقد فصلوا أنفسهم عن القصيدة باعتبارها موضوعا كاملا ، وكقاعدة عامة ، لايستطيع المرء أن يلم بتفاصيل قصيدة لبراونينج Brawning دون أن يلم بأبعاد شخصية براونينج نفسه . لكننا هنا نهتم اهتماما مستقلا بتمثال الملك تشارلز الأول Charles I وننسى كل شىء عن ليونيل جونسون :

بهى الطلعة يعلوه الهدوء ، يمتطى جواده .
شديد المراس بسلطان حكمه
لاينسلُّ من حوله إلا ريح المساء
لاتتشاجر حشود الناس ، ولايثور الثائرون

— — — — —

ذهب حكمه .. ومع ذلك ،
فالنجوم رجال حكمه

نجوم قد اصطفت فى مواقعها ،
كل النجوم . . وكل نجم سيار .

ومن ثم ، فبالرغم من أن شعراء التسعينات من القرن التاسع عشر كثيرا مايطلق عليهم آخر الرومانتيكيين ، فقد يطلق عليهم أيضاً أول الكلاسيكيين الجدد . وعلى سبيل المثال فإن چونسون أفضل هؤلاء الشعراء ، كانت تجنح به رغبة جامحة إلى الشعر اللاتينى . فقصيدة تمثال الملك تشارلز الأول تنطوى على بعض خصائص القصيدة الهوراسية[٢] .

وكان هاوسمان بطبيعة الحال كاتبا كلاسيكيا عظيما ، وخصائصه الكلاسيكية هى التى تصيبه بالجمود حيال ميله الطبيعى إلى العاطفية . قال ييتس Yeats عن قصيدة ـ صبى من شروبشاير «The Shropshire lad» ـ إنها خليقة بشهرتها ، ولكننا إذا ابتعدنا ميلا واحداً ، أصبح كل شيء مستنقعا ـ وعلى سبيل المثال نجد هاوسمان فى أروع حالاته فى ترجمته الفعلية لهوراس Horace :

الصقيع يعقبه الجليد ـ وأطراف الربيع تتصلب ،
يسحقه الصيف الذى يموت حتما
وينقض الخريف قاسيا عليه ، ناثرا تفاحاته
ثم نعود إلى الشتاء حيث لا حراك لشيء

ـــــــ

لكن ، مهما يعتور الأرض من تشويه تصبه الفصول المتقلبة
يجيء القمر تلو القمر فيعيد عمارها بشعاعاته
نحن سائرون إلى حيث يكون تيولوس Tullus وآنكوس Ancus
وآنياس Aeneas الطيب
فما نحن إلا تراب وأوهام .

لم تكن بطبيعة الحال هذه الخاصية الكلاسيكية الموجودة فى أفضل شعر التسعينيات من القرن التاسع عشر هى تلك التى أشار إليها المعاصرون ، فقد أشار المعاصرون إلى حيوات[٣] تكاد أن تكون مخزية ، ومضطربة غير منتظمة ، وموتا مبكرا ، وأحيانا مأساويا لجماعة من الشعراء ، أطلق عليهم

---

(٢) نسبة إلى هوراس ، شاعر رومانى اهتم بموضوع الحب والجمال والصداقة والقيم الرفيعة
(٣) هذا هو الجمع الصحيح لكلمة حياة

والد ييتس «جيل من أشباه هاملت» ـ لقد حددوا وأشاروا إلى لون الاعوجاج المتعمد ، هذا الذى نستطيع أن نلمسه فى حياه وايلد أكثر مما نلمسه فى فنه ، ونلمسه فى فن بيردزلى أكثر مما نلمسه فى حياته .

لذلك ، اتسمت السنين العشر جميعها دون إنصاف بطابع شعار الاضمحلال ونجد ييتس يقول : «ثم هبط فى عام ١٩٠٠ كل فرد عن عرشه ، ومنذ ذلك الحين ، لم يحتس أحد نبات الابينثين مع قهوته السوداء ، ولم يُصب أحد بالجنون ، ولم يرتكب أحد جريمة الانتحار ، ولم يلتحق أحد بالكنيسة الكاثوليكية ، ولو فعلوا . . فقد نسيت» .

إن ما شاهده عصر إدوارد فى مجال الشعر والنثر ، كان نوعا من التألق الموقوت ، شفق متقطع كاذب لثقة بالنفس عزيزة قوية ، اتصف بها العصر الفيكتورى ، بيد أن ما للعصر الفيكتورى من شمول ومجال متنوع قد تواءم مع جمهور أكثر انتشارا ، وأقل اهتماما بالنقد ، وإن أصيبت هاتان الخاصيتان إلى حد ما ، وبشكل حتمى بالابتذال والترخص أثناء انتقالهما إلى جمهور القراء . وإنى أعتقد أن الصحوة اليقظة لذلك الجمهور ، والحماس للوصول إليه مهما كان الثمن ، هما العاملان المسئولان عن السوقية المبتذلة لشعر كيبلينج Kipling التى تجثم على صدرنا . وهنا نسمعه يخاطب متخيلا إنسانا نموذجيا من أهل المدن بعد حرب البوير :

فلنعترف بأمانة كما يصنع رجال الأعمال ،
لم نعرف للدرس نهاية ،
وسوف لانعرف نهاية للخير .

وكم هو مثير للضيق استخدامه لكلمة «لانهاية» هذه الكلمة المرحة الطروب إذ إننا نكاد أن نوقن أن كيبلينج باعتباره رجل ثقافة وذوق لغوى ، لم يكن من الطبيعى أن يستخدم هذه العبارة ، وهنا يهبط بالحديث إلى جمهوره ، كما نرى بكل تأكيد فى هذين البيتين إن أردنا مثالا أكثر دقة :

دخلت فى حانة لأتناول قدحا من البيرة ،
قابلنى من بالحانة وقال : نحن لانقدم شيئا إلى أصحاب المعاطف الحمراء .

إن عودة اللغة العامية والموضوعات المعاصرة إلى الشعر الإنجليزى لخدمة عظيمة أسداها كيبلينج إلى الشعر ، لكن عيبه هو أنه يبدو وكأنه ليس

لديه صوت متميز خاص به نسمعه فى شعره ، فنراه على وجه التقريـ
يتحدث دوما بلغة يفترض أنها لغة جمهوره ، وان أفضل مايستطيع صنعه
لحظات الجلال الحقيقية هو أنه غالبا مايعود إلى لغة كتاب التراتيل ، وها
مثالا على ذلك :

بالسخط تزخر الأرض ،
وتسوّد البحار بالغضب ،
وتتخذ الأمم عدتها ،
تعترض طريقنا .

ولعله يشعر بقلق بشأن هذا النوع من الشعر ، فقد أدرك أنه أسـ
عظيم متمكن من الشعر ، وأنه كان يهيمن على آذان جمهوره ، واستغـ
شعره وكأداة طيعة فى خدمة نشر معتقداته ، ولم يلق بالاً إلى ما كان يفكر فـ
النقاد . ومع ذلك ، كان شاعراً ، وظل شاعرا . لم يستطع يوما أن يخـ
الشعلة المتأججة ، وفوق ذلك فليس بمقدور الشعر أن ينفصل انفصالا تا
عن النظْم ، فهو ينبثق من خلال الإيقاع الطروب ، ورنين آلة البانجو
دعنا نسمع هذه المقطوعة :

ذاك أن الريح تصفر فى سعف النخيل ،
وأجراس المعابد يرتفع صوتها قائلا
لتعد أيها الجندى البريطانى ،
لتعد مرة أخرى إلى ما ندلاى !!

وينبثق هذا الشعر أيضاً عبر اللهجة المسرحية المحلية اللندنية
فيقول :

إذ إنهم يشنقون دانى ديفر الآن ، تستطيع أن
تسمع الجناز يعزف لحنه ،
العسكريون يربضون فى الميدان الخاوى ، إنهم
يشنقونه اليوم
لقد نزعوا عنه أزرته ، وأطاحوا بشاراته العسكرية
وفى الصباح سوف يشنقون دانى ديفر .

ونحن إنما نسمع هذا من خلال مفردات كتاب التراتيل :

دُعينا إلى بعيد ، سفننا تتلاشى بعيداً ،
تنخفض النار على الكثيب ولسان الأرض ،

كل زخرف الأمس
هو اليوم فى عالم الفناء .

وبوجه عام ، قد يكون كيبلينج فى أجلى حالاته كشاعر ، أو فى أدنى مستويات انحرافه عندما يكون بصدد قصة يرويها ، سواء كان ما يرويه حكاية عن رئيس قبيلة أفغانى أو عن ملكة إنجليزية مثل :

عبد الرحمن شيخ قبيلة الديورين ، عنه نحكى هذه القصة
رحمته تغطى تلال خيبر ، ونعمه عديده لاتُحصى

وعن ملكة انجليزية مثل :
بقيت الملكة فى غرفتها يتقدم بها العمر
إزارها من الدمقس ، وخمارها من الذهب ،
ذرعت الغرفة إيابا وذهابا ، ومالت جانبا ،
أزمعت أمرها على مواجهة المرآة القاسية ،
المرآة القاسية ، تلك التى لاتُظهر فتاة ،
بوسامة ورقة ــ كانت لها من قبل ،
الملكة «بس» Bess كانت ابنة هارى
والآن إليها بشركاء الرقص يدورون جميعا حولها .

وقد يكون كيبلينج فى أدنى مستويات جودته عندما يصبح وبشكل كامل أداة لموجة من موجات الشعور العام .

وهناك قواسم مشتركة بين كيبلينج وشعراء عصر إدوارد ، فبيلوك Belloc وتشسترتون Chesterton ، اللذان كانا على النقيض معه من حيث السياسة ، تمتعا بنفس المقدرة على ما قد يطلق عليه المرء : الصحافة المنظومة شعرا ، دون أن يسىء بذلك إلى أحد . إن مايدفع المرء إلى التبرم من تشسترتون بوجه خاص هو تخفيف وتبسيط مادته النثرية والشعرية ، أكثر من تركيز وتكثيف هذه المادة . وإن شعرا من نوع هذه القصيدة التى سنسوقها على النثر لهو شعر من مادة مرحة طنانة ، يكشف عن براعة عظيمة ، يعبر دون ريب عن شخصية غاية فى الإمتاع ، وهو عذب مستساغ إن قرىء بصوت مرتفع :

قبل مقدم الرومان إلى راى Rye ، وقبل أن يطأوا سيفرن Severn

أتام "الإنجليزى السكير المترنح طريقا إنجليزيا مترنحا ،
طريقا ملتفا ، طريقا مترنحا يتلوى حول المقاطعة ،
وتعاقب بعده الكهنوت ، الكاهن ، وحامل الدروع .

لكنى بكل التقدير ، أرفع فروض الطاعة فى تواضع وأقول ؛ إن هذه الأبيات المنظومة ليست هى التى يعنيها الكثير منا بكلمة «الشعر» . أما فيما يتعلق بقصيدة ليبانتو Lepanto ، فإنى أعترف بأنها شعر ، بنفس الشروط والمواصفات التى أعترف بها بأن حكايات من روما القديمة للورد ماكولى Lord Macouly هى الأخرى شعر . إنها تستحث فينا الدماء كما تصنع هذه الأبيات ، لكنها لاتبعث بموجة من القشعريرة الأصيلة إلى أعلى الظهر كما تصنع تلك الأبيات التى اقتبستها من كيبلينج ، انظر ماذا يقول :

ذرعت الغرفة إيابا وذهابا ، ومالت جانبا ،
أزمعت أمرها على مواجهة المرآة القاسية .

ومن ناحية أخرى فإن بيلوك كان له تمكن مذهل من قواعد فن النظم ، وليس هناك ، على الأرجح من ينسى القسم الأخير من «ميراندا» بعد قراءة القصيدة وهاك أبياتها بقسمها الأخير :

لم يعد هناك شىء
ياميراندا
لم يعد هناك شىء
كل مابقى ، قمم سامقة ، يكسوها الصقيع
وفيض من الدمع الهامر على الأعتاب ،
لا نأمة ولاصوت .
الصمت فى جدران الردهات
حيث تطأ الأرض
خطى أقدام الموتى
ماتت الأصوات ،
ليس هنالك إلا هدير
الشلال البعيد ، كالقدر المحتوم .

لكن بيلوك كان مثل الكتاب الآخرين لهذا الجيل كاتبا من اليسير عليه التنوع فى أشياء كثيرة : الصحافة ، الحوار ، السياسة ، الرواية ،

المقال ، التاريخ ، كتب الرحلات ، وهو دائما متفوق إلى أبعد مدى فى استغلال موهبة الشعر التى كانت من بين كل مواهبه ، أجلها وأرفعها شأنا . ومن حيث الشكل ، يكاد المرء ألا يجد نقدا يوجهه إلى مجموعة القصائد الضخمة التى جمعت فى كتاب له ، اللهم بإستثناء مايبدو من تصنع للقوة المفرطة أو تكلف للشدة الكاذبة التى هى عنصر جوهرى فى كثير من مادته ، والتى كثيرا ماتؤثر على الشكل أيضا . ونجد بيلوك ، مثل تشسترتون وكيبلينج بعيد الوعى بدوره ، عميق الإدراك لذاته ، وهو يعبر بخطى واسعة ساسكس داونز Sussex Downs ، ويغتبق أقداحا كبيرة من شراب الجعة ، وتخالجه أحاسيس الإيمان ، وبساطة الرهبة الدينية ، ويُعجب بالتراث القويم ، وهو فى الواقع نموذج لفكرته النصف فرنسية عن الإنجليزى صاحب الأعراف والتقاليد . ويبلغ السيد بيلوك الثمانين وأنا أكتب هذه الصفحات ، وقد حظى دائما بتقدير واسع المدى من قبل زملائه فى الاتجاه الدينى باعتباره أعظم شعراء الإنجليز الأحياء . ويكاد لايكون بمقدور المرء أن يطلق هذا التعليق ، بالرغم من أن ييتس Yeats قد مات ولايزال إليوت Eliot ، وجريفز Graves ودى لامير De la Mere ، وكامبل Campbell ، وأودون Auden أحياء إلا إذا أريد بهذا التعليق أن يكون مجاملة طيبة مندفعة لمن هو على قدر كبير من الظرف .

ونستطيع أن نرى ميل العصر الإدواردى إلى تبسيط وانتشار مادة الشعر فى المنظومات القصصية لجون ماسفيلد John Mesfield والتى كثيرا ما تنطوى على مايثير الاهتمام الحقيقى ، بإعتبارها قصصا قد امتزجت بالمعالجة المتدفقة العضوية الجسورة للنظم الفعلى . كما نستطيع أن نرى ذلك أيضا فى شعر ألفريد نويز Alfred Noyes الذى هو دون شعر ماسفيلد بسبب ولعه بالمادة الصرفة ، وإن اشترك معه وزاد عليه من حيث عوامل الضعف فى الشكل الأدبى . ومن المحزن فى الواقع حين نتأمل المستوى العام لذوق العصر الإدواردى أن نجد شاعرا مثل نويز ، من الممكن قبوله والنظر إليه على أنه شاعر كبير ، على أساس من الكم الكبير لإنتاجه دون غيره ، أكثر مما ننظر إليه على أساس من الخصائص الأخرى التى يستطيع المرء أن ينسبها إلى هذا الشعر .

ولقد احتضن هذا العصر نفسه واحدة من أردأ الشاعرات المشهورات فى كل زمان ، تلك هى إيلاويلر ويلكوكس Ellawheeler Wilcox التى

نجد كتبها الصغيرة ذات الأغلفة الجلدية الرخوة ملقاة فى حجرات الاستقبال الإنجليزية العتيقة ، لذا ، فإن ما كان يبدو عجزا خالصا ميئسا فى الذوق الانجليزى السائد قد أدى بالشعراء الشبان ، من الجيل اللاحق ــ وهم باوند Pound وإليوت Eliot وريد Read وألدينجتون Aldington ، وآخرين ــ إلى الانفصال المتعمد العنيف عن الماضى القريب ، وقد تم هذا الانفصال فى الواقع فى ظل روح من الثورة الشرسة على هذا الذوق الذى كان سائدا .

أما الشعراء الآخرون الذين كان للشعر لذاته قدر لديهم من أمثال تشسترتون وكيبلينج وماسفيلد ، فقد راحوا بطبيعة الحال يمضون فى الكتابة فى عصر إدوارد ، ذلك بالرغم من أنهم لم يكتبوا لنفس الجمهور العريض . أما روبرت بريدجز Robert Bridges الذى كان دائما ماينشب ويدور صراع فى داخله بين الرقة الغنائية لطابع الرجل ، وبين البرودة المتحذلقة لمزاجه أيضا ، وربما خسرت رقة طبعه المعركة فى نهاية حياته ، فقد كان نمطا متطابقا مع عدد من الشعراء هم : ستيرج مور Sturge Moore لاسل أبيركرومبى Lascelles Abercrombie ولورانس بانيون Laurance Binyon الذين راحوا يبحثون عن التجديد فى التاريخ ، أو الأسطورة ، أو فى التجربة الفنية ، وذلك بعد أن أحسوا بالازدراء نحو جمود وبلادة الشعر المعاصر الذى شاع أمره بين الناس . وظل يحاول أن يطبِّق الأوزان الكلاسيكية على اللغة الإنجليزية ، كما نرى فى هذه الأبيات من ترجمته للكتاب السادس من الإنيادة Aeneid :

فى الوحشة الكثيبة ، لفتهم أشباح الليل ،
يشقون سبيلهم فى أصقاع هاديس الخاوية المترامية ،
وفى الغابة ، يتنقل المرء فى ظل شعاع قمر حائر ، أضاء خلسة
إذ تكتسى السماء بسحب قاتمة ،
وقد سلب الليل البهيم الأشياء ألوانها وجمالها .

ويعجب المرء ببراعة التجربة ، ومع ذلك ، فإن الالتواء الضرورى ، وتبديل المواضع من تقديم وتأخير مثلما نجد فى الكثيبة الوحشة (٤) ، يبدو أمراً مدمرا للغة الإنجليزية الطبيعية .

---

(٤) الترما هنا بحرفية النص .

ونستطيع أن نرى ذات الرقة الأدبية فى المعارضات الرقيقة نوعا ما ، والساخرة نوعا ما ، تلك التى كتبها ستيرج مور ، يعارض بها ريمبود:

العشب الأخضر تأكله البقرة ،
واحسرتاه ، واحسرتاه .
ليس حول أقدامى ،
ما أقتات به .

أو نراها فى شعر رونسارد Ronsard

ينسرب الزمن من بين أيدينا ، ينسرب الزمن !
من بين أيدينا ياسيدتى .
واحسرتاه نحن الذين نتلاشى ، وليس الزمن
أوصال طفولتنا تواثبت ، رائعة الجمال
ومازالت طليقة ، لاقيد ، دون رغبتها فى الرقص

وكذلك نلمسها فى قصيدة بانيون عن تريسترام Tristram ، أو قصيدة أبيركرومبى المسماة «مارى والعوسج» . وكلتا القصيدتين مضمومتان موجودتان فى كتاب «ييتس» ، كتاب «أكسفورد للشعر الحديث» . ويشعر المرء بانعدام الحيوية والتماسك فى هذه القصائد ، ولعل قدرات بانيون تحظى بالتماسك الكامل فى ترجمته الرائعة لدانتى Dante .

أما الشعراء الأكثر حساسية ، فقد وجدوا فى الثقافة ، والأسطورة والتاريخ موائل يلجأون إليها هربا من ابتذال الحياة وسوقيتها ، لكنهم كانوا أيضا يفرون هربا من منابع حيويتهم . وكان ييتس فى فترة ما ، يصف نفسه بأنه شاعر من مدرسة ستيرج مور ، وشاعر من مدرسة مايكل فيلد Micheal Field الأصغر سنا ، ومهما يكن من الأمر ، فإن استخدام «ييتس» للأسطورة يتم بالحيوية التى لانجدها لدى الآخرين ، وانظر ماذا يقول :

ألست تسمعنى أناديك أيها الوعل الأبيض ، عديم القرون !
لقد تبدل حالى ، فصرت كلبا له أذن واحدة حمراء ؛
ومشيت فى طريق صخرى ، وغابة من الأشواك ،
فقد أخفى مجهول ، تحت أقدامى ، الضغينة والأمل ، والرغبة والخوف

وإنها تطاردك ليل نهار!
دون صوت ، أتاني رجل بيده صولجان بندقي اللون ؛
وبغتة بدلني من حال إلى حال ، وجدتني أبدو شيئا آخر ؛
والآن ، ليس ندائي إلا نداء كلب ينبح .
والزمن ، والمولد ، وتقلب الأيام كلها تمضي سراعاً من حولى ،
كم أتمنى لو يأتي من الغرب خنزير دون شعر منفوش
وقد احتث من السماء : الشمس والقمر والنجوم ،
يهجع فى الظلمة ، يرتفع قباعه[5] ثم يستنيم إلى الراحة .

أدرك «ييتس» ما كان يسعى إليه مالارميه Mallarmé أدركه أكثر من أى شاعر آخر من معاصريه ، شعراء التسعينات من القرن التاسع عشر ، أولئك الذين كان تقييمهم للشعر الفرنسي السائد يميل إلى التوقف عند ڤيرلين Verlaine ، بل كان أيضا يعود أدراجه إلى بودلير Baudelaire .

لكن الرمزية المنبثة فى القصيدة التى أستشهد بها لتوى ، ليست بالرمزية الفكريةوهى تتميز بخاصية قصائد السحر فى الغناء البدائى . والشخصيات التى يستمدها ييتس من «الأساطير القديمة» ، ومن «كتاب الشعب» ، لتأثير سحرها القديم المباشر عليه ، إنما توغل فى الخيال إيغالا أبعد عمقا مما تصنع محاولات بانيون فى ابتعاث الأسطورة الأرثرية ، أو المحاولات المماثلة لكل من ستيرج مور ، ولا سل أبيركرومبى فى مجال القصص الانجيلية ، والأساطير المسيحية . ولقد انتهى ييتس أخيرا إلى حالة من عدم الاطمئنان إلى استخدام الأساطير ، الأمر الذى دفعه إلى استبدالها بموضوعات من واقع حياته ومن التاريخ المعاصر لأيرلندا ، ونراه يعبر عن هذا الموقف بهذه القصيدة :

من الأساطير القديمة
صنعت لأغنيتى معطفا ،
يغطيه الوشى ،
من أخمص القدم إلى أعلى النحر ،
بيد أن البلهاء تعلقوا به

---

(٥) القباع التمير : صوت الثور أو الفيل أو الخرير .

وارتدوه عنوة على رؤوس الأشهاد
كما لو كانوا قد صنعوه .
أغنيتى : دعيهم يأخذوه ،
ففى المشى عارية ،
جسارة أكثر .

وعلى المرء أن يقارن بين هذا الموقف لييتس وبين كلمات چون ميلينجتون سينج John Millington Synge ، معاصره الأصغر سنا ، التى وردت فى مقدمته لمجموعة قصائده المختارة :

«إن شعر الأحاسيس الرفيعه سوف يظل دائما أرقى أنواع الشعر ، لكن عندما يفقد الناس إحساسهم الشعرى تجاه الحياة العادية ، ولايستطيعون أن يكتبوا شعرا عن الأشياء العادية ، فمن الأرجح أن يفقد شعرهم الرفيع قوة رفعته وسمو شأنه ، مثلما يتوقف الناس عن تشييد كنائس جميلة عندما يفقدون سعادتهم فى بناء المتاجر . وكثير من الشعراء القدامى مثل ڤيلون وهيريك Herrick وبيرنز Burns ، قد استخدم حياته الشخصية برمتها كمادة لكتاباته ، والنظم الذى كُتب على هذا النحو لم تقرأه مجموعات قليلة فحسب ، وإنما كان يقرأه المتحمسون من الرجال واللصوص والشمامسة[٦] أيضا وفى القرن الثامن عشر ، وفى الكتابات التى تدور حول أحداث المدينة ، نجد الحياة العادية قد انتظمها النظم الشعرى الذى لم يكن شعرا خالصاً ، وعندما عاد الشعر إلى كنف كوليريدج وشيلى Coleridge and Shelly عادت الحياة العادية إلى النظم الشعرى الذى لم يكن يتصف دائما بالطابع الإنسانى ، وفى أيامنا هذه يُعد الشعر زهرة الشر أو الخير ، لكن الذى يصمد على البقاء ، بكل تأكيد ، هو شجرة الشعر ، وما من شجرة إلا ولها جذور راسخة بين الطين والديدان .....» .

إن قصيدة ييتس التى نشرت فى نهاية مجلده ، والتى عنونها بعنوان له مغزاه ، «المسئوليات» ، والتى ظهرت فى عام ١٩١٤ ، هى وتلك العبارة التى قالها سينج (وما من شجرة إلا ولها جذور راسخة بين الطين والديدان) ، كلاهما يعلن عن التغير الكبير الذى كان فى طريقه إلى أن

(٦) الشمامسة : جمع شماس ، وهو خادم الكنيسة ، دون الكاهن .

يشمل الشعر مابين عامى ١٩١٠ ، ١٩٢٠ . وفى انجلترا ذاتها ، كان رد الفعل الواضح المباشر ضد جمود المشاعر من ناحية ، والتحذلق المتكلف من ناحية أخرى ، قبل نشوب الحرب ، يطلق عليه أحيانا وبصورة غامضة (الحركة الجورجية)(٧). ومن قبل ذلك ، وبكل تأكيد كان كل من پاوند Pound وآلدينجتون Aldington والتصويريين(٨) ينشطون عبر خطوط أكثر ثورية ، بيد أن الأهمية القصوى لتجاربهم لم تتحقق إلا فى وقت متأخر جداً ، ونرى من الأفضل أن أتناول هؤلاء الشعراء فى القسم التالى .

ومن ناحية أخرى ، فإن شعر عصر جورج قد مس فى القارىء الإنجليزى من فوره وتراً حساسا مستجيبا . وكان يمثل هذا الشعر إدوارد توماس Edward Thomas ، هارولد مونرو Harold Monro ، رالف هودجسون Ralph Hodgson ثم مثله فيما بعد شعراء مثل سيجفريد ساسون Siegfred Sassoon (فى مؤلفاته عن الحياة الريفية ، وإن لم يمثله فى مؤلفاته عن الحرب) ، كما كان يمثله روبرت بروك Rupert Brook فى قصائد مثل : الكنيسة القديمة The old vicarage، وجرانتشستر Grantchester ، وكذلك مثله شعراء آخرون كثيرون . وكان شعرا هادئا أليفا راضيا . تناول مشاهد ومناظر الحياة الريفية الإنجليزية ، وكانت نبرته إلى النبرة الطبيعية للصوت المتكلم أقرب منها إلى نبرة ستيرج مور ، أو بانيون ، أو بريدچز من ناحية ، أو إلى كيبلينج ، وتشسترتون من ناحية أخرى . ولم يكن مفرطا فى الزخرف ولا عالى النبرة . ولعل كثيرا من الشبان الشعراء فى عام ١٩١٤ ، كان لديهم نوع من الإحساس الخفى الداخلى بالكارثة التى كانت توشك أن تحل بهم لذا أرادوا أن يسجلوا إحساسهم بالريف الإنجليزى حين كانوا قادرين على أن يجتلوه بعيون بريئة مطمئنة .

ومهما يكن من الأمر ، وبالرغم من أن الحرب كانت تجربة لافحة حارقة بالنسبة لأفضل الشعراء من أمثال جريفز Graves وبلندن Blunden أو ساسون Sassoon إلا أنها لم تكن التجربة التى أجهزت على شعرهم .

---

(٧) الجورجية . الاتجاه الذى ساد فى عصر الملك جورج .

(٨) التصويرية : مذهب شعرى حديث يدعو إلى التخلص من الأوزان ، وإلى التعبير عن الفكرات، الانفعالات عن طريق الصور الواضحة ، العارية من الغموض

بيد أننا نلمس فى كل أعمالهم المتأخرة ، إحساسا بالشقاء . وتصف واحدة من أجمل وأكثر قصائد إدموند بلندن Edmund Blunden إثارة للمشاعر ــ الموقف الجديد المضطرب تجاه الجمال الطبيعى ، هذا الموقف الذى جاءت به الحرب فى قطارها ، وهاك المثال :

رأيت الوادى أضاءته شعاعات الشمس ، وحكايات الحوريات الرعويات
وعبير أزهار النوّار ينساب من حولى عذباً مراً
لم تر العين يوما هذا الاخضرار الزاهى ــ تحار فيه العين .
وإن بدا إلى الأكذوبة أقرب ،
أكذوبة ، طيبة المقصد .
فعندما يحتد بين الآلهة النزاع ــ يهدأ حينا ثم يشتد الصراع
سوف يبدو أن إدراك الناس قد لايعى مايدور
ولايرصد مايجرى فى الكون ويثور .
ورغم كل الأشياء ، وابتسام الطبيعة وتظاهرها بالزيف ،
والادعاء ، وحيث لعبة الشر طغت ونالت
ويد الغدر قتلت واغتالت
فهناك عين ترى وتشهد ،
لن تعميها أعمال السحر .

ــــــ

ياحورية أغنية النجاد ، ياقاطنة الوريقات المزهرات
أبداً نهيم بك حبا ، لما تجودين به من رغبة رحيمة
فى تسخير هذا السحر للإمتاع والخداع
إلهات الشعر تجزيك عنا أوفى الجزاء
لكنك تخفقين ، ومع ذلك تبتسمين ،
الأخريات لايبتسمن .

ــــــ

وحرى بالمرء أن يتحول إلى قصائد هذه الزمرة ، وفى نفسه إحساس حاد بما كان مقدراً على هؤلاء الشبان أن يتحملوه ، متحليا بالصبر على ماقد

يبدو من أمور طفولية ، وتصرفات هوائية ، كما نرى فى إدوارد توماس : Edward Thomas

لو أنى أزداد يوما ثراء بفعل الصدفة
سوف أشترى لابنتى الكبرى أجمل تحفة
وديكا محمرا ، وماء مصفى ،
وزهرا مخضرًا ، ونادر الطرفة

أو ما قد يبدو من مواقف توشك أن تكون إغراقا فى العاطفية ، كما نرى لدى روبرت بروك Robert Brooke :

الآن وبغتة تفيض الزنبقات ازدهاراً
جميع الزنبقات منتشرات أمام حجرتى الصغيرة
ويخيَّل إلىَّ أن الوردات الحمراوات والقرنفلات القانيات
تضىء أحواض زهورى بالابتسام .

وهناك كثير ليس بحاجة إلى أن نلمس له المعاذير . فلنقرأ قصيدة ويلفريد أوين Wilfred Owen :

الأوراق :
ألوف الأوراق تهمهم فوق الأشجار المرتجفة
الحياة
تصحو الحياة فى الجبال ، قد أخذها الانبهار
الطيور
فى باكورة اليوم تزقزق الطيور مبتهجة
الشعراء
عن الصيف يغنى الشعراء ، وبالمناجل يحصدون الحشائش .

أو نقرأ قصيدة هارولد مونرو Harold Monro

العشب المزدهر دوما ـ كم هو متألق ، كم هو رطب ندى ،
وعلى حين غرة رحل اليوم متعجلا دون توان
فى ذاك الغدير شىء أبيض مشرق مؤتلق
ألقِ بحجر ولسوف تصيب القمر .

ومايمكن أن يقال فى النقد عن شعر عصر چورچ قد قاله بايجاز محكم السيد ت ، اس ــ إليوت T. S. Eliot فى مقدمته النقدية لقصائد هارولد مونرو : «لكن القاسم المشترك بينه وبين شعر عصر چورچ لم يكن كبيراً ، وعن هذا الشعر أتحدث باستحياء كبير . وما أتذكره عن هذا الشعر لا يعدو أن يكون عددا قليلا من القصائد بقلم اثنين أو ثلاثة من الكتاب . وكنت افترض فى الماضى البعيد أن شعر مونرو كان ينتمى إلى تلك الطبقة من شعر الكتاب ــ الذى تمثله مجموعات الشعر تمثيلا أمينا . وفى تلكم الأيام ، لم يكن بى ولع إلا بنوع الشعر الذى كنت أرغب فى كتابته بنفسى ، ولم أكن أعنى بما كان يخالف اتجاهى . لكن شعره يختلف عن شعر عصر چورچ اختلافا تاما فى نواحٍ على قدر من الأهمية . لقد شغل غالبية هؤلاء الكُتاب أنفسهم بمادة الموضوع ، تلك التى اتسمت بالتجرد ، وإن لم يكن تجرداً فى أجمل معانيه ، والتى كانت تختص بحساسية الفرد العادى الحساس ، ولم تكن قاصرة بشكل رئيسى على حساسية الشاعر الحساس ولم يكن من الميسور دائما أن نفرق بين عمل مؤلف وآخر ، الأمر الذى تمخض عنه عدد هائل من المختارات الشعرية المرضية» .

إلا أنه إذا ما كان فى الإمكان تمييز أعمال مونرو عن نوع القصيدة الچورچية فكذلك الحال ، كما يبدو لى مع أعمال بلندن ، جريفز ، وساسون ، وبوجه خاص فى التطور الأكثر نضجا لهذه الأعمال أثناء الحرب وبعدها .

وقد يكون شعر «إدوارد توماس» متطابقا تطابقا كاملا مع مانعنيه من الشعر الحر فى عصر چورچ بيد أن التطابق التام مع نموذج ما ، يعنى الفردية بكل تأكيد . إذ إننا حين نصف قصيدة على غرار نماذج شعر عصر چورچ ، فإن مانقصده هو أنها تذكرنا «بادوارد توماس» حتى لو أن كثيرا من كتابات هذه الفترة قد عبر فى شعر حر جميل عن نوع من الإحساس العادى ، فهل بوسعنا أن نوقن أنه من غير المحتمل فى النهاية أن «بروك» لو كتبت له الحياة إلى مابعد هذه الفترة على سبيل المثال أن يطور نفس التفرد المحكم فى الأسلوب كما فعل السيد روبرت جريفز ؟

ولا مندوحة لنا عن أن نتصور شعر عصر چورچ على أنه فى الواقع ،

شيءبدأ واعدا بكل الوعود إلا أن الحرب لم تتح له أن يتطور التطور الذى ربما حدث فى ظل ظروف أخرى .

هناك كاتب كبير غير معهود ، ألهم شعراء عصر چورچ ، ذاك هو توماس هاردى Thomas Hardy ظل دوما بعيدا عن أساليب الشعر الحديثة ، وليس بالمستطاع أن نجده متوائما مع أى حركة تواؤما منسجما ؛ وهناك أمور جعلت منه شخصية جذابة ودودة : تلك هى حبه للريف الإنجليزى والتراث الإنجليزى مقرونا بأمانة عقله وشعره المتشددة ، وما كان فى قلبه من روح الشك الرفيع الأليم ، الشك فى مصير الإنسان والعالم من حوله . ويعد توماس هاردى أكثر الشعراء العظام التواءً ، إلا أن به سحراً خاصا ينبع من تردده وبراءته . وكان على وعى بالعالم الفكتورى المستقر الذى نشأ فيه ، والذى رآه يضحك من حوله ، فإذا هو يقول :

التعريشة التى صارت ضريحا لتينسون : ياسادة
ماهى إلا حطام سقف متداعٍ ،
تتقطر هناك قطرات سائلة علىٰ مقاعد متهالكة
نال الصدأ من أوصال العريشة
هناك ، يعنكب العنكبوت مقيماً وحيداً
حتى تلك التى هتفت بتلك القوافى ، استحالت
هى الأخرى ترابا ،
ياأيها السادة

ومهما يكن من الأمر ، فمازال الريف فى العالم الخارجى هو نفس الريف الذى عرفه شكسبير Shakespeare باقيا ــ لكن ، إلى أى مدى سيظل هذا الريف باقيا ؟ لقد بلغ هاردى من العمر أرذله ، وهو من البشر الفانى والعالم ماضٍ فى التغير والتحول . ويرتفع صوته بهذه الأبيات :

عندما يوصد الحاضر بابه خلف وجودى الصاخب .
ويرفرف الربيع بأوراقه الخضراء المرحة أشبه بالأجنحة
رقيقة صافية ، مثل حرير قشيب الملمس
هل تقول عنى الجيران :
«كان إنسانا لم تغب عن عينيه مظاهر الجمال» ؟ .

ومن ثم ، بمقدورنا أن نرى هاردى روحا مفكرة راعية ، تلهم شعراء عصر چورچ ، الشعراء الشبان ، والأقل شأنا ، وإن لم يكونوا أقل منه صدقا وإحساسا فى حبهم للطبيعة الإنجليزية ، وبوسعنا أيضا أن نراه ، بل ونراهم ، آخر من بقى من «الانجليز عشاق القديم» . ولقد أدت الحرب إلى تغييرات كثيرة ، وبصفة خاصة ، جعلت هذا النوع من الشعر ، الشعر المتسم بالعادة والطابع المحلى ، والتأملات الفكرية ، أمرا مستحيلاً . والمناظر الطبيعية الخضراء ، كانت تبدو بعد ذلك مجرد «أكذوبة» :

وإن بدا إلى الأكذوبة أقرب ،
أكذوبة طيبة المقصد .

ولم يعد الشاعر بقادر على الهروب من توتراته الداخلية ، حتى ولو لفترة إجازة قصيرة مثل «هارولد مونرو» . وخلف هذا النوع الجديد من الشعر الذى كان يسرع إلى الوجود ليغير أحاسيس أكثر من جيل ، لم يكن هناك عبقرية إنجليزية قديمة أو حديثة ، باستثناء أعمال اثنين من الأمريكيين ، هما ت . إس . إليوت T. S. Eliot ، وإزرا پاوند Ezra Pound ، وشاعر من ايرلندا هو «ييتس» W. B. Yeats .

لم يشتركٍ فى الحرب أحد من هؤلاء الثلاثة ، واستطاعوا أثناء سنى الحرب أن يركزوا على انضاج مواهبهم والوصول بها إلى مستوى الكمال . أما الشعراء الذين خاضوا غمار الحرب مثل چريڤز Graves ، وبلندن Blunden ، وساسون Sassoon ، والذين كانوا على النقيض من بروك Brooke أو أوين Owen أو چوليان جرينفل Julian Grenfell ، فقد كان هناك مجال من الاهتمامات تصطرع فيه أخيلتهم ، مجال من الاهتمامات كان يتعين عليهم إيجاده فى خبالهم ، واجتيازه فى خيالهم أيضا ، وإن كرسوا لذلك كل مابقى من حياتهم ــ لذلك ، فإن عام ١٩١٤ يحدد تحديدا رمزيا على الأقل ، انفصالا حقيقيا وهاما فى تاريخ الشعر الإنجليزى . وفى العشرين أو الثلاثين سنة التالية ، أوشك الشعر أن يمتد فى العالم امتدادا أكثر اتساعا وشمولا من انتشاره عبر فترة طويلة فيما مضى من الأيام . وفى الوقت نفسه كان مقدرا أن نفتقد إلى الأبد إحساسا قديما بالوداعة ، والبساطة وامتداد الجذور .

لقد سبق لى أن أشرت إلى أن هاردى يعانى قدرا من الحيرة والارتباك ، وأعتقد أن قصائده كثيراً ماتكون قريبة من نوع الكلام الذى كان يباشره ، كلام رجل جاد : علّم نفسه ، يتلمس طريقه بين أفكار وجدها عصية مثقلة بالاحتمالات الكثيرة . ولقد أشار ليتون ستراتش Lyton Strachey ، الناقد الذى لا يُنتظر منه التعاطف ؛ إلى أى مدى كانت أعمال «هاردى» (زاخرة بالتعبيرات المقيتة المزعجة والأوزان المضطربة المترددة ، والصيغ اللغوية الضحلة المبتذلة . . . ونجد تنافر النغمات مجسدا محسوسا فى البيت الثانى من الأبيات الآتية :

أيها الشبح العزيز ، هل حدث فى ماضى الأيام أن وجدتنى
واحدا من أولئك الذين تهيمن عليهم نتائج الأحداث هيمنة كبيرة .

بينما نجد بيتاً مثل :

حديث النهار للتحقيقات الرومانية ،

يتمطى على شكل عبارة غير مميزة من عبارات النثر . ويُعد «هاردى» شاعرا به نقص وعيب ، ولكن الإنسان أمر غير واقعى مصطنع ــ إنه يتخبط ، لكن هذا التخبط ذاته هو الذى يدنيه من نفوسنا . وفى هذا البيت : «واحداً من أولئك الذين تهيمن عليهم نتائج الأحداث هيمنة كبيرة» ، ألا يبدو أن الإنسان يدرك ذات النبرة التى تشف عن التردد والمحبة شبه الساخرة ؟ ، وفى هذا البيت الذى يغلب عليه : الإيقاع الرتيب : «حديث النهار للتحقيقات الرومانية» ، ألسنا نجد كل ساعات السأم الطوال بكل كآبتها كامنة متكاثفة فهاردى إذن ، بحكم بنائه وأوزانه الشعرية متخبط ، طبقا لما يرى «ستراتش» يتلاءم تخبطه بغتة ، متفاعلا مع الموقف . ومن ثم فليس بوسعه أن يخلق تقليدا أو عرفا . وإن ناقداً مثل ستراتش ، يستطيع أن يميط اللثام عن حالة الارتباك الرائعة لدى هاردى لهو آخر أولئك الذين يحاكون «هاردى» فى شعرهم . إن كل الذى نستطيع محاكاته هو البراعة ، وإلا فإن المحاكاة المتعمدة لحيرة هاردى وسذاجته تصبح أمرا مخالفا عن أصلها ، وتصير نوعا من الحماقة والبلاهة . ولم يكن «هاردى» يوما أحمق مهرجاً . وإذا نظرنا إلى «هاردى» كأستاذ علّم نفسه بنفسه ، وجدنا أنه يكاد ألا يستطيع أن يكوّن مدرسة ، اللهم إلا فيما

يتصل ، إلى حد ما ، بحالاته النفسية ، وموضوعاته المفضلة، إذ إن الكُتاب الذين قد يُظن بهم أنهم من أبناء مدرسته مثل (ادوارد توماس ، بلندن ساسون ، وجريفز ، وإن لم يكن الاثنان الأخيران دائمين ، وإنما كانا يتشيعان لأفكاره على مراحل مختلفة) ، نقول لم يكن هؤلاء الكُتاب من الذين علموا أنفسهم بأنفسهم ، وإنى لَعَلى يقين من أنهم كانوا يُعجبون بحيرة «هاردى» المترددة ، لاحبا للحيرة ذاتها ، وإنما لما كان يفيد منه هاردى من التعبير البليغ المؤثر بفضل هذه الحالة من الحيرة والتردد . وبرغم هذا كله ، يُعد «هاردى» من حيث التأثير على الشعر الجديد أهم من «كيبلينج» ، على سبيل المثال ، فالشخصيات العسكرية فى أعمال «كيبلينج» لاتفكر أو تتردد . وإن الإحاطة بالنبرة المترددة المتأملة هو ما كان الشعر بحاجة إليه فى زمننا المضطرب .

لقد أدرك كل من پاوند ، وإليوت هذه النبرة ، وكان ابرازها هو الإنجاز العظيم لكليهما ـ وفى انجلترا ، ومنذ حوالى عام ١٩٠٧ ، استقر إزرا پاوند ، الشاب الأمريكى القادم من الغرب الأوسط فى الولايات المتحدة الأمريكية . ونشر عددا من الدواوين الصغيرة للشعر الحر ، صدر عدد منها تحت عنوان لاتينى[٩] . وكانت الكلمة اللاتينية التى استخدمها ، تعنى من حيث تاريخها اللغوى ، شيئا يبرز الصوت أو الدور أو الشخصية ذات القناع ، من خلال حقيقة مؤداها أن كل الشخصيات الرئيسية فى المسرح الكلاسيكى ماهى إلا قناع أو دور يؤدى خلف هذا القناع ـ وعلينا ألا نخلط بين المعنى العام للكلمة اللاتينية Personae . وبين معناها المستخدم فى اللغة الإنجليزية Person.ويرى پاوند فى اختياره للعنوان ، أنه يفضل بصفة عامة ، ألا يكون ظهوره فى الشعر بشخصه ، كما يقولون فى اللغة الإنجليزية ، وإنما يتوارى خلف شخصية أخرى ، ويعنى هذا أنه فى دوره المنوط به يتخذ قناعا صوريا . ومن ثم ، فإن كثيرا من أفضل قصائده المبكرة هى ترجمات أو اقتباسات من مجموعة جد كبيرة من اللغات : اللغة البروفانسية ، والفرنسية القديمة ، والإيطالية ، واللاتينية واليونانية بل ومن

(٩) استخدم فى عنونة هذه الدواوين المشار إليها كلمة برسوناى Personae ، ويعنى بها ادوار الدراسة أو الأقنعة فى المسرحيات .

اللغة الصينية القديمة ، مستعينا بمذكرات العالم الشهير «ارنست فينولوسا» Ernest Fenollosa .

وليس فى عصرنا شاعر يتمتع بخيال تاريخى بديع أكثر من پاوند ، وليس هناك شاعر مثله جاءنا بهذه المجموعة الكبيرة من عوالم الماضى ، نافخاً فيها من روح الحياة ـ وليس مرجع ذلك إلى أنه عالم متحقق ، إذ إنه من الممكن أن يقع فى أخطاء فى الترجمة يخجل منها الطالب الذكى إلا أنه يلم بفحوى القصيدة فى لسانها الأجنبى إلماما خياليا ، يصارعها وتصارعه ، ثم ينتهى الأمر إلى أن يجد لها المعادل العاطفى فى اللغة الإنجليزية . فهناك عالم الصين القديمة ، عالم المجال الفسيح تناثرت على ربوعه مناظر طبيعية إنسانية صغيرة ، باكية ، عالم موائد الهواء الطلق فى الفنادق الريفية ، حيث نجد الأصدقاء المثقفين الراسبين فى الاختبارات ، والذين تتفرق بهم السبل إلى أعمال إدارية رتيبة ، خطيرة فى مناطق الحدود النائية القاسية ، يتبادلون عبارات الوداع للمرة الأخيرة :

المطر المنثور على الثرى المائج
والصفصاف النامى فى فناء الحانة ،
سوف يزداد اخضرارا
أما أنت ، ياسيدى ، فخير لك أن تحتسى قبل الرحيل ، كأسا من الخمر
إذ عندما تبلغ عتبات الرحيل ،
سوف ينفض عنك الأصدقاء .

وهنا نجد عالم بروفنسى Provence ، المختلف تمام الاختلاف حيث الصخور السمراء والهواء الأزرق ، والأشكال العارية القاسية ، والحرارة والتماع البريق ، نجد هذا العالم الذى يحف الحياة بنهاية جميلة ، قد أفضى إلى ابتداع الحب الرومانسى : وإليك اقتباسا من ترجمته :

ومع ذلك تتمنين كل التمنى أن يعتل بدنى ،
يا أوديارت ، يا أوديارت ،
أرى هفهفة أهداب صِدَارك[١٠] ،

---

(١٠) الصدار : الجزء الأعلى من ثوب المرأة .

حيث تتلوى ، عبر شقوقه الأصابع اللبلابية
يا أوديارت ، يا أوديارت
يالروعتك ، فارعة الطول رقيقة الجمال ،
أنىّ لنا بمديح
يا أوديارت ، يا أوديارت ،
يناسب قدرك ؟
هاك كلمة القبلة
أسديها إليك . . .

وهاك أيضا شيئا من كتاباته المسرحية :

هى التى لم تستطع أن تحيا إلا من خلال إنسان بعينه
هى التى لم تستطع أن توجه حديثا إلا لإنسان بعينه
كل مابقى منها تغير متبدل ،
نثار مرايا محطمة . . . .

وهناك عالم روما المضمحلة حيث نجد الحديث عن العاطفة المهتاجة ، المنهكة يتسم بخاصية التركيز والتكثيف ، كما نجد هذا العالم قد نال منه الإعياء والشيخوخة بشكل خطير ، بالقياس إلى هذين المقتطفين السابقين :

وهنا يابرسفون Persephone ، دع رحمتك تزداد صمودا وتوكيدا
وأنت يابلوتو لاتحمل علينا إصرا أكبر من ذلك
كم ألوف من الجميلات طمر الجحيم جمالهن ! ،
ليتك تذر واحدة تبقى معنا فوق أديم الأرض .

وعالم پاوند المعاصر يتبدى هو الآخر للعيان ، ومن الطبيعى أيضا أن يبدو پاوند بشخصه ، مابين الفينة والفينة ، كما يبدو أحيانا متخفيا خلف شخصية أخرى ؛ إلا أن قصيدة هيو سيلوين موبرلى Mouberley تعد حسب فهمنا للقصيدة الشخصية الطويلة المتقنة الوحيدة بين قصائده تلك التى يعتقد بعض النقاد أنها أبدع منجزاته ، وهى وصف مفصل لنضاله المرير ضد عصر المال والتجارة :

لسنوات ثلاث ، جاهد فى إحياء موات

فن الشعر ، وقد أدار للزمن ظهره ،
جاهد لنيل رفيع الشعر بمعناه الأصيل
وقد ضل منذ البداية . . . . . .

ونجد پاوند فى تلك القصيدة يودع لندن التى خذلته ، فيقول :

وعلى الجانب الآخر ، خذ بزمام الروح ،
مرشداً إياها إلى طريق فليت
حيث أورقت فى الدوح أزاهير چونسون
خذ بزمام روح ، غذتها أرقى الثقافات
فعلى مقربة من هذا الطريق ، ومنذ أمد بعيد
بيع ينبوع الإرواء
وأصبح البيع بديلا عن
ورود بيريا Perian

ويشير إلى الضياع والدمار اللذين نجما عن الحرب العظمى ، والممثلين فى موت الشباب والشجعان :

السحر المبتسم على الثغور الجميلة ،
والعيون المتوثبة ، جميعها اندثرت تحت غطاء الأرض
وصارتا وجهاً بشعاً لتماثيل محطمة ،
وموضعا لآلاف قليلة من كتب مهلهلة .

وتعد قصيدة موبرلى ، واحدة من أكثر القصائد حزنا ، وأعظمها نفاذا إلى القلب (وهى مع ذلك ، وفى نفس الوقت واحدة من أكثر القصائد ذكاءً وحذقاً) فى عصرنا الراهن : وهى تصوير لفشل الفنان .

بيد أن المرارة التى كان مقدراً أن تأخذ بخناق پاوند ، والتى كانت أكثر وضوحا فى القصائد المبكرة لمواطنه الشاب الألمعى ، ت إس إليوت لم تكن ملمحاً هاما من الوجهة العلمية فى القصائد المبكرة لكل منهما . فقد كان الاستخدام الثورى الجديد للغة هو الملمح الهام من الوجهة العملية . وكان هاردى كما رأينا شاعر الريف بالمعنى الجيد والردىء لهذه الكلمة . ويتخيله المرء متحدثا أو مفكرا فى تريث وأناة ، يتلمس طريقه بحثا عن الأفكار ، حتى البسيط منها ؛ بيد أن شعر پاوند وإليوت يوحى بالحديث الخفيف ،

الخاطف القاطع حديث رجال الفكر فى عاصمة كبيرة ، وذلك حيث ينطوى هذا الحديث على نبرة الكلام العام . .ومن المحتمل أن تبهر قصائد پاوند ذات الثلاثة أو الأربعة أبيات القراء المعاصرين لكونها نوادر ، وكثير من هذه الأبيات هى نوادر ونوادر جيدة بحق :

لم يطهرنى «فيدون» ولم يمسسنى
تذكرت دواءه للحمى ، فمِت فوراً

وهناك أبيات اخرى تحمل أكثر من هذا : عندما أُهملت زوجة أو خليلة امبراطور صينى راحت ترسم ثلاثة أبيات من الشعر على مروحة ، فكتبت :

يامروحة الحرير الأبيض
بيضاء بياض الجليد على أطراف العشب
أنت أيضاً هجرك الأحبة .

ثم نسمع شاعرا من الإسكندرية مستغرقا فى تأمل أحوال النساء فيقول :

ماهى المرأة ؟ آه ، المرأة هى كمال الغضب وتمامه
لكنها تشيع الابتهاج فى موتها ونومها .
خذها وامتلك أمرها . إن لها من الفصول اثنين رائعين

ونجد پاوند فى غير لباسه للمرة الوحيدة فى حياته ، يتأمل الحشد المزدوج تحت أنفاق باريس ، فيقول :

شبح هذه الوجوه فى الزحام ، أشبه
بوريقات فوق غصن رطب أسود

وهنا فى مقهى صغير فى لندن ، نجد المشهد ، والجو النفسى ، بل ونكاد أن نجد الحديث كذلك :

فتاة المقهى ،
لم تعد على ما كانت عليه من جمال
لقد نال أغسطس من بريقها
لم تعد تصعد الدرج والشوق ملء جنباتها
أجل ، سوف تنقلب إلى أوسط العُمر
وبريق الشباب الذى نشرته حولنا ،

حين جاءتنا بالفطائر ،
سوف لاينتشر حولنا بعد ذلك أبدا ،
سوف تنقلب هى الأخرى إلى أوسط العمر .

وعندما يقرأ المرء هذه القصائد الصغيرة للوهلة الأولى ، يتصور إلى أى مدى من الضعف والضآلة تكون هذه القصائد . وغريب أن يجد المرء أنه قد استظهر كثيراً من هذه القصائد ، وغريب أيضا أن لغة هذه القصائد لم يعتورها القدم بعد مضى فترة أربعين عاما . ولم يعتورها القدم لأن پاوند سباق ، يستبق الزمن .

أما أن إليوت قد تعلم كثيرا من پاوند ، فذلك أمر معروف لكل وعامة الناس . ومن الطبيعى كان له مصادره الخاصة ، ممثلة بوجه خاص فى الشعراء التجريديين الإنجليز ، وكُتاب المسرح اليعقوبيون الذين لم يكن لهم پاوند إعجابا مماثلا . وقد يُظن به منذ البداية أنه ماض فى طريقه إلى أن يكون كاتبا من كُتاب المسرح الشعرى ، ولم يكن كذلك پاوند . وعندما نقارن بينهما فى موضوع مماثل ، نجد أن پاوند أكثر جموداً . وإليك جزءاً من قصيدة «صورة امرأة» لپاوند :

أجل ، تدفعين الثمن سخياً
فأنت ذات نفع ، يأتيك المرء
فيفوز بالكسب الغريب ويرحل :
غنائم قد انتهبت ، ايحاء غريب مثير ! ،
حقائق لاتفضى إلى هدف ، وحكاية أو حكايتان
حبلى بنبات اللقاح ، وبأشياء أخرى
قد تتمخض عن فائدة ، ومع ذلك لاتفيد أبداً ،
لا تلائم ركنا ، أو تتكشف عن جدوى ،
أو تجد لها فى دورة الأيام ميقاتا :
التحف القديمة العجيبة الباهتة ،
ذات الزخرف الأجوف .
التماثيل الصغيرة . . العنبر والجواهر النادرة
تلك هى ثرواتك ، مستودعك الكبير

ومع ذلك . . وبالرغم من الكم الهائل من الأشياء الزائلة
تماثيل غريبة ، نصف مخضلة ، وأشياء جديدة
أكثر إشراقا هائمة فى تيار غريب من الضوء المتقلب والعمق المتنوع
لاشيء هنالك ! فى جماع واجتماع كل الأشياء
لاشيء تمتلكين .
ومع ذلك ، فأنت كل الأشياء .

وإليك جزءًا من قصيدة إليوت : «صورة امرأة» :

بعد أن اكتمل ازدهار الزنبقات ،
احتفظت فى غرفتها بإكليل منها ،
وأثناء حديثها ، تعتصر واحدة بين أصابعها
ياصديقى ، أنت لاتدرى ؛ أنت لاتدرى !
حقيقة الحياة ، وعليك أن تتشبث بها بكلتا يديك ،
(تلوى عود الزنبق فى بطء ثم تقول)
تركتها تفر منك ، تركتها تفر !
والشباب قاس ولا يستشعر الندم ،
يستخف بمواقف لايستطيع اداركها
وأنا ابتسم ، بطبيعة الحال ،
وأمضى فى احتساء الشاى .
وبالرغم من ذلك ، ومع شعاعات الربيع الغاربة التى تذكرنى بشكل ما
بحياتى المندثرة ، وتعيد إلى ذكرى باريس فى الربيع ،
برغم ذلك كله ، أشعر بطمأنينة دون حدود ،
وأجد العالم بعد كل الأحزان ، رائعا جياشا بالشباب .

ونجد پاوند يكتب وصفاً مسترسلا فى اسهاب ، بينما نجد إليوت يكتب كتابة مسرحية فنية ، فى تلميح وايحاء . إلا أن كلا منهما يطوّع النظم بحيث يجعله يؤدى ذات المهمة التى يتطلبها الجديد . وكلاهما يفيد من النظم من حيث التجريب والتنقيب مستغلا الشعر بهدف الدنو من الشكل الذى يتخذه الموقف الواقعى ، لاينطلق منذ البداية بفكرة ، سبق التفكير فيها عن حقيقة الموقف الذى هو بصدده ، متخذاً اتجاهاً بسيطاً ، ثابتا تجاه هذا

الموقف . وإن الذى جعل القراء المعاصرين يحارون فى أمر صفحات مثل تلك التى استشهدنا بها ــ وإن كان معناها ، بكل تأكيد مستقيما واضحا ــ هو أن كلا من إليوت وپاوند كان يقدم فى نظمه ، بشكل منتظم ، مواقف مُلْغزة محيرة ، مثل مواقف الحياة . وعلى سبيل المثال ، ماهى مشاعر پاوند حيال فتاة المقهى ؟ وماهى مشاعر إليوت حيال الكهلة الرومانسية الثرثارة وهى تلوى أعواد الزنبقات ؟

حسن ! ماهو شعور القارىء ؟ فنحن فى واقع الحياة لانحب ولانكره بهذا الاستغراق المركّز البسيط فى كل حين وآن . إن لدينا مشاعر مختلطة مضطربة ، وتلك هى التى يعبر عنها كل من پاوند وإليوت . ومن ثم نجد أن هذا الاستخدام التجريبى المتردد للغة ، والذى يكاد أن يكون سطحياً من الناحية الظاهرية ــ قد أضفى على الشعر سمة نفسية جديدة مباشرة ، وجعل من أسلوب واتجاهات ، ومواقف كثير من شعر عصر چورچ ، أموراً غير واقعية بالنسبة للمعجبين به . لقد أقرّ إليوت نفسه أنه لم يكن يوماً بقادر على القيام بالدراسة المفصّلة الدقيقة لشعر عصر چورچ ، ومرجع ذلك إلى أن الفكرة الجديدة الخاصة التى يسعى إليها ، كانت أمراً مختلفاً كل الاختلاف . وعلى أى الأحوال ، كانت الفكرة الجديدة تتمثل فى هذا الاستخدام اللغوى ، المقلق ، المثير الجديد ، على مستوى حساس من اللهجة العامية الدقيقة ، مستوى كان مقدراً على أودن Auden وماكنيس MacNeice ــ من الجيل التالى ، أن يضطلع به بعد پاوند وإليوت ، ذاك هو استخدام اللغة دون الاتجاهات والموضوعات .

وطالما كان الأمر يتعلق بالموضوعات والاتجاهات ، فإن كثيرا من الشعراء الأصغر سنا كان يجد پاوند غير متعاطف ، بينما لم يكن إليوت غير متعاطف بالمعنى الدقيق للكلمة ، وإنما كان فى اتجاهاته المحافظة فى عالم السياسة ، ومعتقداته الدينية ، يقف على الجانب المقابل من السياج القائم بينه وبينهم ، بل إنهم وجدوا إلهاما معنويا فى شذرات المقدمة التى كتبها ويلفريد أوين Wilfred Owen لقصائده الحربية ، ويبدأ أوين بالقول :

(وأهم مافى الأمر أنى غير مشغول بالشعر .
فالموضوع الذى أتصدى له هو الحرب ، ومحنتها .
والشعر فى هذه المحنة) .

ومع ذلك ، فإن هذه المرثيات لاتنطوى بأى معنى من المعانى على تعزية لهذا الجيل . وقد تكون ذات عزاء لما يأتى من أجيال . وكل مابوسع الشاعر صنعه فى هذه الأيام هو أن يكون نذيراً ؛ لهذا فإن الشعراء بحق ينبغى أن يكونوا صادقين) .

وكان على الأسس الفنية لدى «أوين» أن تدخل فى صراع مع إليوت وباوند ، ابتغاء التأثير على الشعراء الأصغر سنا ، وإن هذه الأسس الفنية لم تكن بأى حال شبيهة بالأسس الفنية لدى إليوت وباوند ، بل اتسمت بالقوة والتحذير .

وإليك قصيدة ستيفين سبندر Stephen Spender أحد هؤلاء الشعراء الشبان :

ملعونون أولئك البلهاء ، لايذهلهم وقع المدافع ،
لايذهلهم وقع المدافع ، فيستحيلون أحجاراً ،
أوغاد ، أدنياء ـــ أولئك الذين
لم يكن القليل لديهم يوماً مدعاة للبساطة .
وعن اختيار ، انغلقوا دون الرحمة والتحنان ،
وصُمّت آذانهم عن صوت الأنين ينبعث من الإنسان ،
حيال البحر الراحل ، والنجم الحزين
ومهما يرتفع النواح على الراحلين عن هذه الشطآن ، لايسمعون .
ومهما يكن من أسىً يدعو إلى المشاركة لتبادل خالد للدموع لايشعرون .

وفى تعليقات إليوت وباوند الاجتماعية ، الدقيقة والساخرة ، نجد فخامة وبساطة تسريان ، ولا نعثر لهما على أثر ، ولم تكن لأحدهما هدفاً . وقد يدفع صدق «أوين» الخالص ، المرء أن يطرح سؤالا حتى عن الطابع السائد فى قصيدة ييتس الرائعة : ايستر ١٩١٦ ، Easter 1916

إن القلوب التى تجمعت على غرض واحد ،
عبر الصيف والشتاء ،
كأنها سُحرت حجراً ،
يعوق مسار الجدول الدافق
الجواد القادم من الطريق

وفارسه ، والطيور الغادية
من سحاب إلى سحاب هابط ،
هى الأخرى تتغير اللحظة -بعد اللحظة
وظل السحاب على الجدول ،
يتبدل اللحظة بعد اللحظة ،
حافر الجواد ينزلق على صفحة الماء ،
فينثر الماء حول الجواد ،
ودجاج الماء يغوص بأرجله الطويلة ،
ويتصايح مناديا ديكة الماء .
يحْيوْن الحياة لحظة لحظة ،
والحجر مُسمط بين الجميع .

هل الرمزية الجميلة ، المعقدة ، الممثلة فى «الجدول» ، رمز تدفق الحياة اليومية ، «والحجر» هدف الثوريين الأيرلنديين ، تُعد «انشغالا بالشعر» مُبالغاً فيه ، بالمعنى الذى يعنيه «أوين» ؟ وهل «ييتس» ، المنشغل دائما بالأسطورة والخيال ، واحد من أولئك الذين يفكر فيهم «أوين» حين يقول (إن الشعراء بحق ينبغى أن يكونوا صادقين ؟) وهل يتصور پاوند وإليوت بُلهاء ، لايذهلهم وقع المدافع ، منشغلين بالترجمة والهجو (بينما كانت تموت الرجال فى الخنادق ؟) .

لو تصور ذلك فإنى أتصور أنه ينظر إلى الأمور نظرة انفعالية ، وإن كانت ضيقة الأفق ـ ولعل مهمة الشاعر الرئيسية الثانوية ، اليوم هى أن يكون نذيرا ، وإن كانت مهمته الأساسية اليوم وكل يوم ، أن يكون شاعراً . وشعر الحياة ليس فى الإشفاق وحده ، وإنما هو فى السخرية والفكاهة والبطولة ، هو موجود فيما قد أطلق عليه السيد إليوت «السأم ، الرعب ، والمجد . وفى التعقيد العظيم الشامل» .

ونجد أوين لأسباب غاية فى النبل بكل تأكيد ، يطالب بتبسيط مبالغ فيه لمهمة الشاعر . ومع ذلك ، فإن تلك المقدمة ، وذاك المقطع كليهما تحيطه السلطة البسيطة الصارمة للتراث الإنجليزى التطهرى ، وسوف يصغى إليهما جيل بعد جيل من الشبان المتحمسين الذين ازوّروا عن أساتذة أكثر اتزانا وتحضرا وهم فى اللحظة الراهنة أقل إيحاء لهؤلاء الشبان .

الفصل الثانى

العشرينيات من القرن العشرين

وفى العشرينيات من هذا القرن ، بل وفى حقيقية الأمر فى الثلاثينيات منه ، بل وحتى وقتنا الحاضر ، نجد شعراء مثل پاوند وإليوت اللذين تناولت أعمالهما التجريبية المبكرة فى القسم السابق ، ماضيين بطبيعة الحال فى تطوير مواهبهم . ولقد نشرت قصيدة «الأرض الخراب» أعظم قصائد إليوت انتشارا وشهرة فى الواقع ، فى أوائل العشرينيات من القرن العشرين ، وقد عبرت تعبيراً أفضل من أى قصيدة أخرى فى هذا العقد ، عن الإحساس بالتيار اليائس الذى ابتلى به جيل مابعد الحرب . أما هربرت ريد Herbert Read ، فقد فسر بأسلوبه المتسم بالبساطة والجلال ، وتمام صدق النبرة ــ خصائص عظيمة يتصف بها باعتباره كاتبا ــ ، فسر فى مقدمة سيرته الشخصية ، المسماة «حوليّات البراءة والتجربة» طبيعة الجو الذى انبعثت منه قصائد مثل «الأرض الخراب» :

(إن هذه الصفحات توضح وضوحا كافيا أنى اعتبر السنوات المهدرة بين الحربين ، سنوات عديمة الجدوى إلى حد بعيد ، أنفقتها سُدى أنا وكل من كان على شاكلتى . ولست أدعى معرفة الوسيلة التى كنا نستطيع بفضلها أن نجعل منها سنوات ايجابية بناءة . إن القوى التى كانت تعتور مسيرتنا لم تكن من البشر وإنما كانت أفاعيل شياطين ، قوى غاشمة عمياء للتراكم الاقتصادى ، مع انهيار جدران الإيمان والفكر ، متلاشية خلفنا فى الهواء) .

ومهما يكن من الأمر ، فإن «الأرض الخراب» لاتكتفى بمجرد التعبير عن هذا الإحساس السلبى اليائس ، فهى تختلف عن غالبية الشعر فى زمنها ، من حيث إنها ، إذا لم تكن بعد تعبر عن إيمان إيجابى ، فهى على

الأقل تعبر عن إحساس أليم بضرورة وجود قدر من الإيمان ، وبأن هناك مصدراً ما للسلطة الروحية ، يتسامى بالتدفق التاريخي . ومع «رماد الأربعاء» «Ash Wednesday» يبدأ السير إليوت فى التعبير عن موقف مسيحى إيجابى فى قصائده . إن هذا الإحساس بالألم الشخصى هو الذى أفضى بالسيد إليوت إلى الانضواء تحت مظلة الكنيسة الإنجليزية ، وقصائده الأكثر أهمية ابتداء من «رماد الأربعاء» فصاعداً ، لم تكن مثل قصائده المبكرة التى كانت دراسات موضوعية دقيقة للتفسخ الاجتماعى فى زمننا ، إنما كانت تسجيلات للتجربة الشخصية الروحية .

وفى إحدى مقالاته عن فلسفة «الإنسانيين» الأمريكيين من أمثال ايرڤينج بابيت Irving Babbitt ، بول إلمرمور Paul Elmer More وضح إليوت أن القبول الفكرى للعقيدة الدينية لابد له ، لمن كان على شاكلته ، أن يسبق تهيئة الإرادة والعواطف والأحاسيس لهذه العقيدة . و«رماد الأربعاء» هى قصيدة غاية فى الجمال ، وإن كانت كذلك غاية فى الصعوبة ، ومن الممكن النظر إليها ، بشكل جزئى على الأقل ، على أنها تسجيل لهذا التطهير الأليم البطىء لدخيلة النفس كما حدث بشأن السيد إليوت . أما «الرباعيات» فهى أحدث سلسلاته من القصائد الطويلة ، وتعد نوعا من التأمل الفلسفى فى علاقة الزمن بالأبدية أو علاقة التاريخ الإنسانى بإرادة الإله ، ومرة أخرى نجد أن كثيرا من مادة هذه القصائد يتألف من الذكريات الشخصية ، وتأمل لحظات التوتر والسمو فى الحياة الفردية .

والصور الرمزية فى قصائد إليوت الأخيرة . تتمتع بقدر من وميض الوضوح المتفرد أقل مما تتمتع به قصائده المبكرة مثل «بروفروك» Prufrock والأرض الخراب The Waste Land ، فالانتقالات فى هذه القصائد أقل إبهارا ، ومباغتة ، ولانجد بها نفس الاستخدام المقلق للسياق الرصين الذى يتسم به الذكاء الجسور ، أو المساخر البطولية ، أو الهبوط المفاجىء التهكمى . وبالرغم من أن هذه القصائد المتأخرة لها نضج وعمق يختلفان عما كان لقصائده المبكرة ، إذ إن لها فى الواقع هذا النضج الخاص وهذا العمق المتميز ، فليس من الأرجح أن يكون لهذه القصائد الأخيرة نفس التأثير المباشر الذى كان للقصائد المبكرة ، على تكنيك واتجاهات الكتاب الأصغر سناً . وبشكل جزئى يرجع تأثير «برو فروك» و«الأرض الخراب»

على الشبان ، إلى أنها قصيدتان كتبهما شاب منهم . وكان للأرض الخراب تأثيرها الهائل الكبير إذ إنها من ناحية كانت تعبر بشكل تام عن قلق ومرارة جيل بأكمله ، ومن ناحية أخرى ، لأنها تتميز بمجال واسع من الابتكارات الفنية الجديدة ، مثل استخدام النقلة السينمائية المباغتة من مشهد إلى مشهد ، أو من حادثة إلى حادثة أخرى وتغير النبرة ، والتباين الحاد الجلى ، والمقابلة بين أحداث متدنية ، وعبارات عامية مأخوذة من الحياة الحضرية المعاصرة بتلميحات واستشهادات تُذكر المرء بأسلوب الماضى وروعته . وتتميز القصيدة بوضوح عقلانى حالم يلمسه المرء حتى قبل أن يحيط بموضوعاتها الجوهرية ، وضوح قد يمثل ــ أكثر من أى شىء آخر فى الأدب الإنجليزى ــ الصدمه الأولى للعقل ، من هذه الصدمات التى تتسم بها قصيدة أخرى مختلفة تمام الاختلاف هى «الملاح القديم» The Ancient Mariner لكوليريدج Coleridgeوهذه القصيدة هى على وجه الدقة ، حسب مايرى الأستاذ ليڤينجستون لويس Livingstone Louis ، تجسيد لكل أنواع الشذرات المستخلصة من قراءة كوليريدج الواسعة المتنوعة ، المشوشة والمنبعثة من عقله اللاواعى فى اللحظة الشعرية الدقيقة المواتية ، ومن ثم ، فإن الاقتباسات والتلميحات ومقتطفات المعارضة البلاغية التى تؤلف كثيرا من البنية المعقدة لقصيدة «الأرض الخراب» ، ماهى إلا تسجيل لذوق وقراءة السيد إليوت ، الأكثر اتساقا ، وإن كانت مماثلة لقراءة «كوليريدج» من حيث تنوعها وجسارتها .

وأقرر أنه من الميسور أن نستمتع بقصيدة «الأرض الخراب» ، وأن نحس على وجه التقريب بتأثيرها الكامل ، دون الإلمام بموضوعها الأسطورى الحضارى الإنسانى والدينى ، موضوع الأرض الجدباء التى ليس بالمقدور استصلاحها إلا بالقرابين والطقوس . وينتظم هذا الموضوع البدائى أسطورة الكأس المقدسة ، ويكمن هذا الموضوع خلف أساطير أدونيس أو أوزيريس الجميلة ، فالشابان يُقتلان فى زمن الربيع وتحزن عليهما الآلهة ، إذ إن الذين حزنوا عليهما هم فى الأصل أولئك الذين اغتالوهما ، والضحية المفتدى بها كانت ملكا مقدسا ، والممثل لإله من الآلهة . فخصوبة الأرض مرتبطة ، بفعل السحر ، بشبابه وقوته ، ومن ثم ، لم يكن بد من التضحية به بشكل منتظم ، وسوف تذوى أعواد الأرض فى

حالة شيخوخته واضمحلاله . هذا هو المغزى من الملك المريض فى أسطورة الكأس المقدسة ، فبسبب مرضه وحده تجف أراضيه وتصبح جدباء ، وسوف تستحيل الأرض خصبة حين برئه وشفائه . والتأويل المسيحى لهذه الأسطورة التقليدية الموروثة هو تأويل على أرفع مستوى : فالملك المفتدى به هو المسيح ، باعتباره الإله مجسداً ، والأرض الجدباء التى لا مناص من استصلاحها وتخصيبها هى القلب الإنسانى المترع بالأنانية والشهوة والمختنق بدموع الخطيئة والإثم .

وبالرغم من أننا نستطيع أن نشعر بوقع تأثير «الأرض الخراب» دونما إلمام بكل هذا ، فإن القصيدة تصبح بكل تأكيد أكثر اتساقا وتماسكا ، وأقل إلغازا وغموضا عندما نلم بهذه الأفكار الأساسية . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الحقيقة التى قد تؤدى بالقارىء إلى أن ينظر إلى طقوس الخصوبة القديمة والأساطير المرتبطة بها على أنها مجرد بقايا لأخطاء وخرافات ، بل إن الحقيقة التى قد تجعله يرفض الإدعاءات القائلة بصحة الدين المسيحى ، الخارقة للطبيعة ، نقول ــ لاينبغى لهذه الحقيقة أن توهن صحة الجمال الشعرى ، بل والصدق الشعرى فى «الأرض الخراب» بالنسبة لهذا القارىء . إن الحاجة إلى التضحية ، وإلى عقيدة قوية متماسكة والحاجة إلى رباط الاتحاد الحى فى مجتمعنا المعاصر الآلى لأمر يشعر به اليوم كثير من الناس من أولئك الذين اتخذوا عن وعى ، العقلانية مذهبا ، ونبذوا الدين وراءهم بمعناه التقليدى القديم . وكثير ، فى الحقيقة من الأتباع الشعراء المتحمسين للسيد إليوت ، كانوا فى وقت أو آخر على مدى مسيرة حياتهم ، شيوعيين أو أوشكوا على قبول الشيوعية ؛ وقد شعروا هم كذلك بالحاجة إلى التضحية ، وإلى عقيدة قوية متماسكة ، وإلى رباط الاتحاد الحى ، ذلك بالرغم من أنهم قد فسروا هذه الأفكار تفسيرا يختلف تماما عن المعنى الذى كان يعنيه السيد إليوت . وإنى أعتقد أن هذه العلاقة فى مستويات عديدة تختص بكل الشعر العظيم بحق ، وتجعل من معالجة النقاد أمرا غريبا ، سواء كان هؤلاء النقاد مسيحيين أو شيوعيين أولئك الذين يتخذون من الشعر موقفا طائفيا ، ويرفضون الثناء على أى كاتب لايتحيز لجانبهم تحيزا واضحا . إذ إن الشعر ليس أداة للدعاية بشكل رئيسى ، بل ليس هو أداة للتهذيب البسيط ــ وإنما هو وسيلة استكشاف وتوحيد لما يمكن أن نطلق

عليه «تجربتنا المعنوية» بأوسع ما لهذه الكلمة من معنى . ومواجهة هذا النوع من البناء العظيم الموحد لاتدعو القارىء إلى اتخاذ المواقف العملية الدقيقة للشاعر ، وإنما تدعوه إلى القيام بفعل مماثل أو مُناظر لحالة الاستكشاف والتوحيد على مستوى استجاباته الأكثر عمقا .

وبعد قصيدة «موبرلى» التى يعتبرها نقاد مثل دكتور ليڤيز «Dr. Leavis» أفضل قصائد إزرا پاوند وأكمل إنجازاته ، نقول بعد هذه القصيدة شرع پاوند فى الاضطلاع بمهمة استكشاف أكثر شمولا حتى من المهمة التى اضطلع بها إليوت فى قصيدة «الأرض الخراب» ، لكن مازال هناك سؤال نقدى مفتوح ـ يسأل عما إذا كان إزرا پاوند قد أنجز مهمة مماثلة من مهام التوحيد فى الكم الضخم من قصيدة «الأناشيد» Contes التى لم تكتمل بعد ، والتى تعد واحدة من أكبر القصائد الإنجليزية فى عصرنا وفى كل عصر . ولقد سبق لنا أن رأينا أن پاوند كان لديه عزوف غريب عن الحديث أو الظهور بشخصه فى شعره ، وغالبا مايكون فى أجلى حالاته حين يتحدث متخذاً دوراً متخفيا . ودوماً يتجه اهتمام پاوند الشعرى إلى العالم الخارجى ، لا إلى حالاته الداخلية الخاصة ، ولايتمتع بهبة الاستبطان اليقظ المتوجس ، تلك الهبة التى جعلت من السيد إليوت فى أعماله الأخيرة شاعراً ورعاً ، مؤثرا بعيد الغور . وأيضاً ، وفيما يتعلق بذات الأمر ، بالرغم من أن پاوند كان لديه إحساس متبرم مماثل للسيد إليوت ، إحساس باضطراب وانحراف المجتمع المعاصر ، وبافتقار هذا المجتمع إلى «الذوق السليم» ، فلم يكن لدى پاوند ذاك الإحساس العميق بالإثم والخطيئة ، ولم يكن لديه أيضا ذاك «الذل الشخصى» وهما حالتا كائنتان فى جذور عقائد «إليوت» الدينية ، (فى الجانب الإنسانى منها ، على الأقل ، إذ ينبغى أن نأخذ بعين الاعتبار ، التغيرات الغامضة للنعيم الربانى) .

وقصيدة «موبرلى» التى تعد أقرب القصائد إلى ماوصل إليه پاوند فى قصائده القصيرة المبكرة ، من صياغة لموقفه الشخصى المعقد ، وماوصل إليا من شعر «تقدير الذات» بالمعنيين الجيد والردىء ، لاتزال قصيدة أبعد إلى «الاستكشاف الذاتى» ، منها إلى «التصوير المسرحى الذاتى» ، أو بالأحرى إلى التصوير المسرحى لواحد من الأدوار التى اضطلع بها پاوند فى هذا العالم . وقصيدة «موبرلى» لا تعكس پاوند بذاته تماما وإنما تعكس وضعاً ربما

كان يتصف به پاوند مع قدر أقل من الصلابة والتصميم . وپاوند شاعر يظل حتى عام ١٩١٠ يحتفظ ببعض التقاليد التى كانت سائدة فى التسعينيات من القرن التاسع عشر ، ونقولها بصراحة مباشرة ، هو شاعر يعيش من أجل الجمال والفن ، قهرته الروح السوقية ، التجارية الجشعة لهذا العصر ، واضمحلال التراث العظيم ؛ ولقد أنبىء الشاعر بفضل وصولى حقق نجاحا بغيضا أن : (جَربت التسعينيات لعبتك ، فماتت ولم تجد فيها شيئا) . أما نهاية موبرلى ، فهى أن ينجرف بعيدا ، ويلقى حتفه فى جزيرة فى بحر الجنوب :

على البسيطة كنت يوماً ،
لم يعد لى اليوم وجود .
هنا يجرفنى التيار ،
باحثا عن اللذة .

لكن نهاية موبرلى لم تكن هى نهاية پاوند ، وكان موقف پاوند أقل انغلاقا فى تركيزه على فكرة «الفن من أجل الفن» ، وعلى الاتجاه الجمالى الخالص من موقف موبرلى . فبدلا من أن ينجرف پاوند بعيداً إلى جزيرة فى بحر الجنوب ، راح يستقر فى راپالو Rapallo بإيطاليا ليقيم بناء القصيدة المطولة «الأناشيد» التى تعد بشكل جوهرى محاولة لخلق نوع من المقتطفات الشعرية الخاصة من تلك التى ينظر إليها پاوند على أنها اللحظات الرفيعة والنبيلة فى الثقافة الإنسانية .

وتبدأ القصيدة بترجمة لمقطوعة شهيرة من الأوديسة «Odyssey» ، فيها نرى أوديسيوس يزور العالم السفلى ويستحضر أشباح الموتى العظام ، بعد أن يقدم كبشاً أسود ، قرباناً وتقربا ، وهذا المنحى نفسه الذى يتجلى فى الأغانى المبكرة لقصيدته ، هو مايصنعه پاوند إلى حد بعيد وفى شكل يكاد أن يكون محيراً متعرجاً ، فنجد أنفسنا ننتقل من عالم الأساطير اليونانية إلى أبطال وصعاليك عصر النهضة الإيطالى الرفيع ، ومرة أخرى ننتقل من هؤلاء إلى الآباء المؤسسين للثورة الأمريكية . والإطار التركيبى لهذه الأناشيد المبكرة كما لاحظ أر . ب . بلاكمير R.P.Blackmur ، هو إطار المقامة المبتورة ، إذ يشرع پاوند فى سرد حكاية عن شخص ما ، ثم يقطعها عند وسطها ، ثم يبدأ فى سرد قصة أخرى عن شخص آخر ، شخص آخر

ينتمى عادة إلى مكان مختلف وزمن متباين ، وقد يلتقط أو لا يلتقط الخيط المقطوع مرة أخرى بعد ذلك ، فى مكان ما فى القصة . وفى الأغانى الأخيرة نجده يقلع عن أسلوب المقابلة المتباينة الألوان والمناظر ، ونجد أمامنا مجموعتين مباشرتين طويلتين نوعا من الأغانى النثرية ، مجموعة تدور حول «جون آدمز» John Adms ، الرئيس الثانى للولايات المتحدة الأمريكية ، وتدور المجموعة الأخرى حول تاريخ الصين .

وعند هذه المرحلة ، نجد أنه قد أصبح من الواضح أن المادة المتنوعة المتباينة من الأغانى المبكرة ، قد تجمعت ، لالمجرد وضوحها وإبراز صورها ، ولا لمجرد كونها مقتطفات قديمة زاهية ، وإنما تجمعت لتكون وثائق لبحث ما عن المجتمع . والفقرات التى تدور حول آدمز وحول الصين ، تزيد البحث جلاءً ، بالرغم من أن فقرات مبكرة بعينها حول آندرو چاكسون Andrew Jackson ، ومارتن ڤان بيورين Martin Van Buren ، وكفاحهما ضد الفوائد البنكية القومية الكبيرة فى الولايات المتحدة باسم المال الرخيص والرجل الصغير ، قد أعطت هذه تلك الفقرات من قبل إشارة إلى طبيعة هذا البحث .

وآدمز هو نمط من الحاكم الطيب ، يرمز إلى الثقافة الأمريكية ، حسب ما يرى پاوند ، تلك الثقافة التى سوف تقوم على عاتق الفلاح المستقل وثروة الأرض ، وهى رؤية متعارضة مع رؤية الكساندر هاميلتون «Alexander Hamilton» (التى قُدر لها أن تكون هى الأصدق والأصح فى نهاية المطاف) ، وهى رؤية تعتمد على سلطة المال المركزة ، والتصنيع المتزايد ـ ويُعد چيفرسون Jefferson الرمز المألوف بصورة أكثر ، المناهض لموقف هاميلتون ، ومن الأرجح أن يكون پاوند قد تصور أن چيفرسون رجل أكثر ضعفا من آدمز ، والصين هى الأخرى رمز للمجتمع الزراعى المستقر ، وحّد بين شتاتها احترامها لقانون الحكمة الوراثى الذى وضعه «كونفوشيوس» Confucius ولقد أريد لنا أن نقارن بين تاريخها الطويل ، هذا التاريخ الذى هو بصفة عامة تاريخ سلمى متميز وبين التاريخ العنيف للعالم الغربى منذ نشوء الثورة الصناعية وأن نقارن بين حكمة كونفوشيوس الهادئة وبين مايعترينا من حالات التردد ، والقلق والهواجس ، وافتقارنا إلى معايير ثابتة . وأريد لنا أن نرى المادية والربا الفاحش باعتبارهما الشر الكبير

الذى يدمر المجتمع ، ولو كان پاوند يُعجَب بالكونفوشيوسية ، فهو يبغض الطاوية[1] Taoism . وعلينا أن نطرح على أنفسنا هذا السؤال : إلى أين انتهى بنا تقدمنا الصناعى فى نهاية الأمر ؟

ولأفكار پاوند فى الحقيقة سمة كبيرة مشتركة مع أفكار أصحاب مذهب «عدالة التوزيع» من الإنجليز أمثال «بيلوك» و«تشسترتون» اللذين كانا يحلمان أيضا بعودة إلى مجتمع الملكية الزراعية الصغيرة وتقدير الحكمة الوراثية . ويكمن الضعف العلمى لهذه الفلسفات قبل كل شىء فى حقيقة مؤداها أن عالمنا الصناعى بسكانه ، حقيقة واقعة وليس من المستطاع القضاء عليها ببساطة . ليس بمقدور التاريخ أن يعود إلى الوراء ، إلى أوضاع أكثر بساطة ، طالما لم تبرز إلى الوجود مشاكله الراهنة ، فمشاكله الراهنة هى مايتعين عليه حلها ذاك هو أن يمضى إلى الأمام قُدماً . وفى إيطاليا ، التى كانت لاتزال بلداً زراعياً كبيرا ، باستثناء جيوب صناعاتها الثقيلة فى الشمال ، تبدو هذه الأفكار دون شك لدى پاوند ، أكثر قبولا واستحسانا مما تبدو فى المتاهة الرمادية فى لندن . لقد أصبح من المعجبين بموسولينى Mussolini ، ولكى نفيه حقه نقول لم يكن يفكر بشكل رئيسى فى دور موسولينى باعتباره قوميا عسكريا . فپاوند كان دائما يبغض الحرب وتجارها ودعاتها ــ وإنما كان يفكر فى أعماله العامة الكبيرة ، مثل صرف وتجفيف مستنقعات الملاريا وإقامة الفلاحين المعدمين عليها . وكان يعتقد أيضا أنه استطاع أن يكون موضع اهتمام «موسولينى» أو قد يستطيع أن يكون كذلك فى ظل الأفكار الاقتصادية للقائد العسكرى دوجلاس C.H. Douglas .

ويتمثل جوهر هذه الأفكار فى أن الازدهار الاقتصادى ، والبوار التجارى والبطالة والاضطرابات الأخرى التى يتسم بها مجتمع المشروعات الحرة إنما ترجع بشكل جوهرى إلى أنه تحت أنظمة المصارف والعملة المتداولة لاتصدر الدولة مالاً كافيا ، يمكّن الجمهور من شراء كل المعروض من السلع الاستهلاكية المتوفرة . تتكدس البضائع فى المحلات ، ويمتنع أصحاب المحال التجارية عن طلب المزيد من السلع ، ويتوقف المنتجون عن الانتاج ، ومن ثم يصبح حتما على المنتجين الاستغناء عن العمال ، بل

---

(١) الطاوية : فلسفة دينية مبنية على تعاليم لاوتس وتعتبر أحد أديان الصين الثلاثة .

يقل المال فى أيادى العمال المطرودين عما هو معهود ، بحيث لايستطيعون شراء المعروضات المتوفرة من السلع الاستهلاكية ومن ثم تزداد الأمور سوءاً بشكل متصاعد حتى لايصبح أمامنا إلا طريق واحد لدفع الإنتاج واستعادة العمالة ، هو الشروع فى برنامج تسليح يؤدى على المدى البعيد أو القصير إلى الحرب . ويتمثل علاج دوجلاس لهذا الوضع فى إصدار حصص وطنية تدفع إلى كل فرد بغض النظر عن المزايا ، يسد الفجوة بين العرض والطلب الفعلى . ولست بأى حال من الأحوال خبيراً اقتصاديا ، وسوف تكون مناقشة صحة هذه الأفكار من عدمها ، فى جميع الأحوال أمراً لا علاقة له بسياقنا الحاضر . وأعتقد أنه من الواضح أنها أفكار تستميل بوجه خاص رجل الثقافة الذى ينشد بديلاً للاشتراكية ، بديلا يحقق قدراً من الاستقرار والنظام فى المجتمع ، دون التدخل فى حريته الشخصية ، الأمر الذى يخشى حدوثه من الاشتراكية .

إن ولع پاوند العام بجو إيطاليا حيث عاش سبعة عشر عاما واعتقاده بتأصل موضوع علم الاقتصاد لدى «موسولينى» ، قد انتهى به أثناء الحرب إلى أن يقوم بالدعاية لدول المحور ، بالرغم من أنه لم يتخل يوما عن جنسيته الأمريكية . ولذا ألقت القوات الأمريكية القبض عليه فى نهاية الحرب ، ولولا أن لجنة طبية شهدت له بعدم التوازن العقلى ، لتعرض للمحاكمة باعتباره خائنا لوطنه . وظل لسنوات وحتى الآن ، محجوراً عليه فى مصحة للأمراض العقلية ، ومع ذلك ، ظل قادراً على المضى فى كتابة قصيدته الطويلة ، وانهاء الجزء الأخير منها ، «أغانى بيزا» وفوز هذه القصيدة بجائزة بولينجن Bollingen Prize ، باعتبارها أحسن دواوين الشعر التى نشرت فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٩ ، وهذا بحق يعد أروع تقدير لحرية وتسامح أفضل الآراء النقدية فى الولايات المتحدة . وتزخر «أغانى بيزا» بشكل كبير بتأملات پاوند أثناء اعتقاله فى سجنه الحربى بإيطاليا ، وتتسم هذه الأغانى بأقوى طابع شخصى تميزت به أغانى پاوند حتى الآن ، وهى مفعمة بذكرياته مع أصدقائه ، والإشارات إلى ماضى تجربته . وتتخذ شكل الحوار الداخلى المفكك ، الذى غالباً مايصعب فهمه دون معرفة بتاريخ پاوند ، بيد أنها صادقة ومؤثرة ، وبها على الأقل فقرة طويلة ، ممتدة الأثر اقتبستها فى الفصل الأول من هذا الكتاب ، وهى فقرة تعد بشكل جلى من أرفع طراز من طرز الشعر .

ومن العسير فى اللحظة الراهنة ، أن نقوم بتقدير دقيق محدد لپاوند نفسه كشخصية قائمة بذاتها ، أو بتقويم هذا العمل الكبير الذى انكب عليه خلال الثلاثين عاما الماضية . وأعتقد أن السؤال النقدى الرئيسى يدور حول ما إذا كانت أفكاره عن المجتمع وتنظيمه تتميز بالعلاقة الإنسانية الشاملة ، علاقة شبيهة بعلاقة أفكار السيد إليوت ، على سبيل المثال ، عن التاريخ وخلاصه المحتمل . ودعنا نفترض ، كما يحلو لنا ، أن أفكار پاوند هى بشكل جوهرى ، صحيحة أو غير صحيحة . وأفكار السيد إليوت التى تتخذ من المسيحية أسسا لها فى نفوس القراء علاقة ، سواء كان هؤلاء القراء مسيحيين أو غير مسيحيين ، لكن ثقافة پاوند الاقتصادية والأساسية فى أبحاثه ، تتسم بجو من الغرابة والالتواء ، وذلك بالنسبة للقراء غير المثقفين على الأقل . إن أفكاره الاقتصادية أفكار فنية إلى حد بعيد سواء كانت صحيحة أم غير ذلك ، وقد يقال إن انشغاله واستغراقه فى القواعد الفنية ــ أكثر من استغراقه وانشغاله بروح الثقافة الإنسانية الرفيعة ، الواضحة تمام الوضوح فى أعماله النقدية ــ يفسد إلى حد ما الفروض المطروحة فى أناشيده الغنائية . وعندما ننظر إلى العالم من حولنا ، ونجده زاخرا بالشقاء والعدوان ، يستحيل علينا أن نؤمن بوضع الأشياء فى نصابها الصحيح بالمضاربة فى سوق العملة ، حتى لو كانت هذه المضاربة بارعة متقنة . ويبدو أن هناك تفاوتا شاسعا بين المرض المعقد الذى يشخصه پاوند ، والعلاج البسيط الذى يقترحه ، وليس هذا التفاوت الشاسع تفاوتا عقلانيا لا يعنينا كثيراً ، وإنما هو تفاوت جمالى ويبدو أن به أيضا لمسة من المذهب الأمريكى النفعى يجعله يرفض أشياء كثيرة فى التراث الغربى بما فيها الأفلاطونية والمسيحية على سبيل المثال ، أمران بدونهما ربما كان تاريخ أوروبا على وجه التحقيق ، أكثر أمناً ، أو على الأقل أكثر استقرارا وسكونا ، وأكثر شبها بتاريخ الصين ، بيد أنه بدون هذين الأمرين أيضا ، كان من الممكن أن يصبح تاريخ أوروبا أقل امتاعا وأكثر بعداً عن روح البطولة السائد .

إن فكرة پاوند عن «التراث» فى الواقع ، هى فكرة انتقائية مؤلفة من أجزاء مبعثرة إلى حد بعيد بالرغم من تنوع مجالها التاريخى والجغرافى العريض المتناثر ــ وقد يعود المرء فى النهاية إلى فكرة المقتطفات الأدبية الشخصية ، وإلى فكرة استجابة پاوند المختارة إلى جملة التاريخ الإنسانى ، وبهذا المعنى

ليست «الأناشيد» الغنائية مجرد نوع من الملحمة الحديثة وإنما هى نوع من السيرة الذاتية الفكرية . بالرغم من نفور پاوند من التناول الذاتى للموضوعات ، ومن ثم ، سوف يكون تقويم المرء الأخير لهذه الأناشيد تقويما لپاوند فى حقيقة الأمر ، وتقويما لمقدار الحقيقة ومقدار الوهم فى فهمه للعالم ، وربما وبشكل أكثر عمقاً تقويما لمقدار الصدق ، ومقدار خداع الذات فى مواقفه النفسية الداخلية ولعل كل مايستطيع المرء قوله فى الآونة الحاضرة ، هو ان الأناشيد مجموعة من الأعمال ، بها قدر كبير من الطموح والذكاء والخلط ، وهى أحيانا ـ مضطربة اضطرابا حقيقيا ، وانها تدريب على ممارسة القواعد الفنية المفيدة للشعراء الأصغر سنا ، وانها لما فيها من صيغ نثرية أو ترجمة أو مُلْحة مكثفة ، تنطوى على كثير من اللحظات الرفيعة من ثقافة الإنسان وتاريخه وهى تعبر عن هذا كله تعبيراً يتصف بما للروح من نبل أصيل ـ وإن تألق هذه الأناشيد ذاته ، فى تفاصيله ، هو الآن فى هذه المرحلة الأخيرة من تطورها ، أكثر جلاءً من ترابطها الفكرى أو الأخلاقى الشامل ، وهى برغم ذلك ، حسب قول السيد إليوت ، القصيدة الطويلة الوحيدة المقروءة فى عصرنا . وإن هذه الأناشيد هى باختصار أعمال ليس من المستطاع تجاهلها . (وقد يبدو لكثير من القراء أنى أفردْت لپاوند مساحة كبيرة فى هذا الكتاب . ولسوف يرفضه التقدميون العقائديون على أنه «فاشستى مجنون» بكل ما فى الكلمة من معنى ـ وسوف يوضح الدارسون الأكاديميون أنه كمترجم ، يقع المرة بعد المرة فى أخطاء الطالب المدرسى . ولهذه الأسباب بعينها ، فإن الرغبة فى الإقرار بأهميته هى محك الأمانة النقدية) .

وفى العشرينيات من القرن العشرين ، وفى التطور الأخير لييتس أثار پاوند ييتس وحثه وأثر عليه . ومن ناحية أخرى ، أعجب ييتس بإليوت ، لكنه لم يستطع أن ينال منه شيئاً له جدواه بالنسبة إليه ، فقد بدا له إليوت كاتبا رماديا ، مكبوح الجماح ، أستاذا متمكنا من الهجو مثلما كان پوب «Pope» ؛ ولقد عبَّر ييتس عن ضيقه بپاوند عندما وصفه فى رسالة إلى السيدة دوروثى ويلزلى Dorothy Wellesley بأنه أستاذ أمريكى ، صانع المواقف ، خشى مُشكل . وعبَّر عن تقديره عندما قدَّم لكتابه عن الفلسفة الخفية ، «الرؤية» A Vision بقسم أطلق عليه «رسائل إلى إزرا پاوند» . ولاريب أن ييتس شاعر عظيم ، وهو شاعر ، من الأرجح أن يحتفظ عمله

بشعبيته ، بفضل التزامه بالتقاليد ، وبسبب تماسك أشكاله بشكل أكثر وضوحاً ، بينما كان يعانى كل من پاوند وإليوت ارتدادا موقوتا عن التأييد والاستحسان ، ومرجع ذلك إلى أن پاوند وإليوت كليهما نتاج هذا العصر ، من حيث الموضوع والأحداث ، إلى حد أن العصر الثانى يكاد أن يُضطر إلى مناهضتهما ، وعلى سبيل المثال ، أولئك الشباب الذين يبدأون فى كتابة الشعر فى الستينات والسبعينيات ، بيد أنه من العسير على المرء أن يفسر بعبارات مجردة للقارىء المعاصر ، الذى يُخيل إلينا أنه فى نظرته للأمور ، متحرر عقلانى ، علمى ، نقول ، من العسير علينا أن نشرح لهذا القارىء من أى شىء تتكون عظمة ييتس . وفى مجال السياسة ، يُعد ييتس رجعيا ، بشكل حاسم ، أكثر من پاوند ، وبالرغم من أنه عاش بالفعل فى أيرلندا ، البلد الزراعى الصغير الذى كان لايزال يحتفظ فى أخلاقه ، أو أخلاق وجهائه بأسلوب القرن الثامن عشر ، إذ كان ييتس قادرا على أن يربط مقاومته العنيدة ضد التغير بمجموعة مماثلة من الاتجاهات التى يتخذها مواطنوه . . وكان يتمتع دائما بخلفية هى على نحو من الأنحاء لم تتوفر لپاوند الذى عاش متجولا منفيا ، عن بلده الأم معظم حياته .

وفوق ذلك اقتحم ييتس عصره اقتحاما ومفكوك الزمام ، على النقيض من غالبية معاصريه الأصغر سنا ، فقد كان الاختيار الحتمى بالنسبة إليهم ، اختيارا بين اتجاه دينى ، واتجاه علمى . ولم يكن ييتس تقيا تقوى الراشد الورع ، بالمعنى الذى يراه إليوت ، ولم يكن علميا متشددا بالمعنى الذى يراه الشعراء الشبان الماركسيون ، المتطرفون والشعراء الشبان من أتباع فرويد ، شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين . وقد يوصف موقفه وصفا أكثر صحة ، على أنه موقف الساحر ، أو قد يقول المرء إن ييتس كان يتمتع بعلم اختص به ودين من لدنه ، اتحدا كلاهما اتحاد العلم البدائى والدين البدائى على مستوى السحر . وفى كتاب «الرؤية» نجد تفسيرا لذاك العلم وذاك الدين فى نثر جميل . الدين والعلم لايحظيان بمجرد التفسير والشرح ، وإنما ينسجان فى نسيج لامناص من أن نطلق عليه فلسفة . وهى فلسفة قد يجد فيها القراء الأتقياء والعقلانيون مثالب كثيرة ، لكنها من وجهة نظر الشاعر تتمتع بميزة عظيمة تفتقر إليها معظم الفلسفات المعاصرة ، وتتمثل هذه الميزة فى كونها فلسفة شاملة ونظامية فى وقت واحد . ونحن نشعر أن تجارب ييتس تتواءم بشكل متسق مع إطار من

الأفكار والاتجاهات ، ونشعر أيضا أننا حيال إطار كبير سخى ، وأن ليس علينا أن نستبعد أى شكل من أشكال التجارب المهمة بحق . أحتماً علينا إذن أن نسأل أنفسنا إذا كان الإطار إطاراً صحيحا ، أو أننا ، أو ييتس نستطيع أن نؤمن به ؟ ولقد قال ييتس نفسه إنه يعتقد أن فكرة الإيمان ، أو عدم الإيمان ، فكرة لاعلاقة لها البتة بتأملاته فى كتابه «الرؤية» والمعنى الوحيد لكلمة إطار صحيح ، والمتصل بنقدنا لكتاب «الرؤية» لايعنى الصحة المقابلة نقطة بنقطة للحقائق المعروفة ، وإنما يعنى الصحة باعتبارها أمراً يتجمع بشكل ملائم فى إطار له معانيه الشاملة وجماله المرضى . وكتاب «الرؤية» كتاب مترابط ترابطاً منطقياً . وعلى مستوى من السحر والغموض نجد ييتس يوائم بين حقائقه وقيمه ، حتى إذا بدت الحقائق للقارىء العادى وقائع مشكوك فيها ، وبدت القيم غريبة متعسفة . بيد أن هذه الأسئلة لاتنبسط أمامنا إلا بعد أن نغلق الكتاب إذ إننا أثناء قراءتنا لييتس نجد أنه يحمل فى طيات نثره أقوى وأكمل عناصر الإقناع . والمقارنة الجلية هنا هى مقارنته ببليك Blake . وأعتقد أنه من الخطأ أن ننظر إلى بليك على أنه معلم ورع ملهم ، وأن نجيز كتب التنبؤات على أنها إنجيل جديد ، لكن الخطأ الأشد سوءًا أن نرفضها على أنها هذيان . وبشكل مماثل سوف يكون من الخطأ أن نزدرد كتاب «الرؤية» جملة واحدة ، لكن الخطأ الأشد سوءًا أن نرفضه على أنه مجرد أفكار شاذة ، غريبة الأطوار لاتتصل بعظمة شعر ييتس .

وكما ذكرت فى الفصل الأول من هذا الكتاب ، كان ييتس يدين بقدر كبير إلى كل من ڤيكو Vico ، ونيتشه Nietzsche والفكرة الرائدة فى كثير من قصائده هى أن التاريخ إطار مقدَّر متكرر بشكل أبدى ، لامناص لنا فيه من أن نقوم مثل الممثلين ، المرة بعد المرة ، بالأدوار المحددة المنوطة بنا . والأمر العظيم فى هذا المضمار هو أنه بالرغم من أن دورنا قد يكون أليماً ، علينا أن نقوم به بشكل أنيق رقيق ، فقد قال ييتس إن «هاملت» و«لير» شخصيات مرحة متفائلة ؛ وفى المزاج النفسى لييتس كان هناك فى الواقع أمشاج(٢) من الشهوة المتأججة للحياة ، والحياة الحيوانية العاتية حياة الدم والعظم ، ورغبة أخرى فى الخلود الفكرى المتنائى ، خلود الروح

(٢) أمشاج : أخلاط ، خليط

النقية المنطوية . وقد مكنته فلسفته التاريخية الخفية من المواءمة بين هذين الجانبين من شخصيته . لقد رأى فى الموت أولاً ، الطريق إلى نوع آخر من الحياة ، حياة الحكمة العقلية الخالصة لكنه أخيراً رأى فيه طريق العودة إلى حياتنا فى هذه الدنيا ، عَبْر تجسيد آخر ، ومن خلال العجلة الدائرة . وكان لديه شهوة عميقة لحياة الجسد المادية على أى مستوى فى هذا العالم ، حتى ولو على مستوى «رجل مكفوف البصر ينهال بالضرب والتنكيل على مجموعة من مكفوفى البصر» . ومن ناحية أخرى ، فإن إحساسه بأن حياتنا على هذه الأرض هى نوع من التمثيل ، نرتدى فيه قناعا صوريا ونعبر فيه عن مجرد المظهر الخارجى الرمزى للحقيقة الكونية المستخفية ، قد أنقذه هذا الإحساس من أن يسحقه مشهد البؤس ، والفساد ، وظلم العالم ، مثلما سحق هذا المشهد كتابا كثيرين من هذا الجيل على قدر من الرقة والوداعة .

والنقد العام الذى يوجَّه إلى ييتس فى الواقع ، باعتباره إنساناً وشاعراً هو أنه كانت تعوزه الشفقة الرحيمة ، وأنه كان يرفض شعر الحرب العالمية الأولى باعتباره شعر «المعاناة السلبية» ، ربما يكون هذا دليلا على جموده وقسوة قلبه . وكان ييتس يميل ميلا نفسيا إلى تجاهل نوع التجربة الإنسانية التى لاتتخذ لها شكلا من التكوين القوى الأنيق ، ومن المحتمل أن يكون هناك مجال واسع من التجربة الإنسانية المعاصرة المعهودة ، حيث تكون نصيحته بالتباهى ، وإلباس الأشياء لباسا جميلا ، أمرا ساذجا ، عديم الجدوى . ومع ذلك ، وبعد ماقد قيل ، لايزال المرء يتساءل عما إذا كان مصدر عظمة ييتس باعتباره شاعراً هو أفكاره بحق ، وليس مزاجه النفسى هذا المزاج النفسى الذى انحصر مقيداً بصورة قاسية كما كان واقع أمره . إذ لو أنه كان يفتقر إلى الشفقة الرحيمة بالسواد الأعظم من أصحاب المعاناة فى عصرنا ، أولئك الذين يفتقرون بكل حزن ، وبكل تأكيد إلى الدماثة والجمال ، وفى كلمة واحدة ، لو أنه كان يفتقر إلى الروح الإنسانى العام ، فهو بكل تأكيد لم تعْوِزه الإنسانية بمعناها الأوسع . ولم نجد شاعراً فى عصرنا ، قد أحب أصدقاءه وأعجب بهم أكثر من ييتس أو شاعراً قد زاد عنه فى رسم شخوص أصدقائه فى شعر أكثر بقاءً وصموداً . وحتى بالنظر إلى ما قد قيل عن افتقاره إلى الشفقة ، فعلى المرء أن يقدم أسباب ذلك ، فلم نكن نعنى بكلامنا افتقاره إلى الشفقة بمعناها ــ الأصيل الشامل ــ وفى أيرلندا العتيقة المريرة فى عصره ، بلد الأبطال ــ والمتعصبين والقتلة ، بلد

التمرد والحرب الأهلية ، كان ييتس برغم مظهره الرومانسى العظيم ؛ يمثل تأثيراً معتدلا ، تأثيرا يسبغ على الناس شعوراً بالإنسانية ويكاد أن يُطلق عليه تأثيرا تحررياً . فقد كره ييتس الدمار والضياع الممجى ، ويعبر عن هذه الكراهية تعبيراً جميلا فى سلسلة قصائده عن القلاقل فى أيرلندا ، والمسماة ١٩١٩ :

غذينا القلب بزاد الأوهام ،
وازداد القلب ضراوة بفعل هذا الزاد
زادٌ هو عناصر عداوتنا ،
أكثر منه عناصر حبنا .
أيها النحل المعسول ، لتأتينّ عائداً ،
إلى عشك ، فى البيت الخالى ، موطن الطائر .

والطائر الذى يعنيه الشاعر هنا هو طائر الزرزور ، ولقد استخدم للتعبير كلمة من التراث الأيرلندى ، أطلقها على ذلك الطائر . والطائر الذى اتخذ عشه عن كثب من بيت ييتس قد هجر بيته القديم فى تلكم الأعوام والنحل المعسول رموز للعذوبة والبناء ، تماما كما أن طائر الزرزور رمز للشاعر الأيرلندى القديم . ولقد ظل الشعب الأيرلندى لأمد طويل يتغذى على أوهام الاكتفاء الذاتى القومى . وقد شجع ييتس هذا الشعب باستغراقه فى عالم الأساطير القديمة . ولقد نجم عن هذا المنحنى فى نهاية المطاف حرب أهلية ضارية ، أطاحت بالشاعر والطائر جميعا . والضغينة التى تكمن خلف الحرب الأهلية كانت أمراً واقعا حقيقيا ملموسا انطوى على عناصر مادية ، أكثر مما انطوى عليه الحب الخيالى لأيرلندا باعتبارها امرأة عجوزاً من صنع الخيال ، اسمها «كاثلين نى هوليهان» Kathleen Ni Holihen ، كتب عنها ييتس كثيرا من قصائده المبكرة . حسنٌ ، فلتتوقف طيور الزرزور عن الغناء ، وليصمت شعراء ايرلندا القدامى ماداموا يُلهمون أوساط الناس الذين يصغون إليهم ، بالعنف والضراوة ــ فلينظر الناس بدلا من ذلك ، إلى كائنات النحل تلك المخلوقات التى هى أقل رومانسية وعزلة من الطيور والشعراء ، وإن كانت تقدم إلينا نموذجا للتعاون المفيد السلمى الاجتماعى . كل هذه المعانى تجدها فى هذه الأبيات ، ونبرة الحزن العاتى ، إنما تنبثق من الواقع الذى يعنى أننا حيال شاعر عاشق

للأوهام والأخيلة ، معجب بالعنف ــ البطولى ، والذى يقوم بنقد نفسه نقداً حاداً ، وينقد كثير جداً مما أعجب به من الأفكار التى ألهم بها غيره ، والتى ناضل من أجلها . إن نبرة النقد الحاد الثاقب لنفسه ، هى التى تحول بينه وبين أن يصبح شاعراً مرحليا غير واقعى ، بالرغم من أن مواقفه قد تبدو غريبة ومخالفة لاتجاه العالم . وهو ينظر إلى نفسه ، ويقوم بنقدها نقدا أكثر حدة من نقدنا له ، نقدا لاتجاهه الرومانسى الذى نرغب نحن فى نقده . ويعرف ييتس ثمن نوع عظمته ، ويدفع هذا الثمن إلى آخر مليم ، بنوع من السخاء المتغطرس .

وقد يقول المرء إن ييتس كان يتمتع بمزاج رقيق إنسانى معتدل إذا لم يكن مستسلماً لحماس تجريدى إنسانى عام ، أو مستسلما لعاطفة تقدمية ، إلا أنه كان يتخذ فى نظمه القناع البطولى على أنه النقيض الجمالى لمزاجه الطبيعى . ومن المؤكد أننا لانقرأه لمجرد أفكاره أو لمجرد ما كان يسميه «الحكمة النصف مقروءة للصور الشبه الشيطانية» ، وهى الأفكار التى توصل إليها من خلال طرقاته على مائدته ، أو من خلال الكتابة الآلية ، أو من خلال مقدرة زوجته على الوساطة والتوسط ، إلا أن الأرواح التى أوحت إليه بهذه الأفكار (حسب قوله) ، لم تكن راضية عن تأويله أو فهمه لهذه الأفكار ، وكل ما كانت ترغب فيه هو أن تقدم إليه مادة الشعر ؛ ويقرأه المرء أيضا ، وربما يقرأه بصفة خاصة ، لما فى نظمه من انعكاس لثقافة تراثية ، يحيطها جلال مأساوى ، ثقافة لازالت متماسكة ، مترابطة حيوية ، ثقافة لازالت ضاربة بجذورها فى أعماق التربة ، ثقافة لايعبر عنها شاعر انجليزى له مثل هذه المنزلة ، بمثل هذه البلاغة المماثلة ، أو بهذا المعيار الإنجليزى الذى لايزال باقيا فى المناطق الريفية . وهناك بطبيعة الحال أعمال هاردى ، بيد أن ماينبغى أن يقوله هاردى نجده يعبر عنه إذا قيس بييتس بطريقة مضطربة متلعثمة . ورفض هاردى المؤسف للعقيدة المسيحية ، ورفضه (وإن لم يكن على وجه الدقة) لوحدة الوجود المتشائمة المكتئبة القاتمة ، والتى تحتل فى عقله مكان العقيدة المفقودة ، نقول ، لو أن هذه الأفكار تسلم نفسها أحيانا إلى صدق متوانٍ متخبط ، فريد من نوعه ، صدق هو بمعنى من المعانى ، أكثر أمانة من أى شىء لدى ييتس ، الذى يراه هاردى وكأنه دجال بارع ، فإن هذه الأفكار تمد هاردى بالإطار الذى يجده

ييتس فى شيء آخر هو فلسفته الخفية السحرية . وإن الخلفية الأسطورية لـ «سلالة العمالقة» ، بما بها من روح التشاؤم وروح السخرية ، واستخدامها المكثف للعبارات الفلسفية الجديدة المترددة ، لم تكن تنطوى إطلاقا على خاصية الإقناع التى يتميز بها استخدام ييتس للأساطير السلتية الضاربة بجذورها فى العقل الشعبى .

وقد يقول المرء إن ييتس الذى كان على النقيض من معظم الشعراء الآخرين الذين تناولناهم فى هذا الفصل ، لم يكن مضطرا إلى استيعاب لثورة الصناعية . أما لندن المدينة الوحيدة التجارية الحديثة الكبيرة ، التى لامعالم لها ، والتى عاش فيها دهراً طويلاً ، فلم تكن بالنسبة إليه تلك المدينة أو الضاحية ، أو الجانب المتميز من النهر ، وإنما كانت مدينة «منتدى الكتاب» ، وتجمع الشعراء من أمثال جونسون ، وداوسون ، وبلار Plarr وداڤيدسون ، ووراتيسلو Wratislow ، فى شارع «فليت» . وبالإضافة إلى ذلك ، فقد أنتشل من لندن بفضل إحسان الليدى جريجورى Lady Gregory الذى واتاه فى الوقت المناسب . وفى أيرلندا ، حظى ييتس بتجربة مباشرة فى مجال تلك الثقافة التقليدية الأرستقراطية ، القائمة على أساس من الأرض ، وإخلاص الفلاحين ، تلك الثقافة التى كان شعراء ايرلندا . بنفس أفكارهم الرومانسية الرجعية ، يعرفون أنها المثال البعيد الوحيد . وعلاوة على ذلك ، فقد برز ييتس فى الطائفة الأدبية الصغيرة فى دبلن Dublin ، برز عملاقا ، واستطاع أن يكون على علاقة حميمة بأهم معاصريه منزلة ، بينما كان يجنح الكاتب فى لندن برغم تميزه إلى الضياع وسط الجماهير المجهولة ، أو يضيع فى زمرة المواهب المتنافسة ثم يتلاشى تدريجيا ما لديه من تميز وتفرد . كما أن أيرلندا قد تحاشت الأثر المباشر القاسى للحرب العالمية الأولى ونتائجها . وإن «تمرد عيد الفصح» ، سنة ١٩١٦ ، و«المتاعب» الأيرلندية المترتبة عليه والتى كانت أليمة وقاسية ، كانت جميعها مختلفة من حيث النوع ، عن حرب الخنادق التى وقف فيها شعراء انجليز من أمثال : أدموند بلندين ، روبرت جريڤز ، سيجفريد ساسون ، أو ريتشارد آلدينجتون ، لسنوات عديدة فى الوحل القذر ، يقذفون ويُقذفون من عدو غير منظور ، ثم يعودون إلى موطنهم ، مصابين بعُصاب الحرب الذى يستغرق شفاؤه ، وتحويله إلى فن ، بقية حياتهم .

ومن ثم ، فقد يبدو بشكل ما أن ييتس كان أعظم حظا من حيث المنزلة من غالبية الشعراء الإنجليز العظام فى هذا القرن ، ولقد تأتى له ذلك من خلال مجموعة من الظروف الطارئة . وقد نضيف أنه تمتع بقدرة عظيمة على الإحساس والشعور ، وإلهام الآخرين بالحب الرومانسى وأنه قد وجد فى أيرلندا فى عصره حسناوات كثيرات يفجرن فى قلبه ينابيع الإحساس . وكان آخر شعراء الرومانتيكية العظام ، إلا أنه لما كانت حياته كشاعر أطول كثيراً من حياة كيتس وشيلى Keats and Shelley وأكثر تعقيداً وحرارة وشغفا من حياة وردزورث Wordsworth فإنه يبدو لى أن أعماله تنطوى على إنسانية ورصانة وتماسك ، ووعى دائب بمقتضيات الذوق والأسلوب ، الأمر الذى لانجده فى أعمالهم . ويُعد مجموع أعماله كبيراً بشكل معتدل ، ويمتد عبر مايقارب خمسين عاما من الإنتاج المتصل النشط ، ولست أدرى إن كان بوسع الإنسان أن يضع إصبعه على أكثر من بضع قصائد رديئة جوفاء والتى تعد قصيده «جزيرة بحيرة إينسفرى» The Lake Isle of Innisfree ، واحدة منها بكل تأكيد ، ومن سخرية الأقدار أنها أكثر أعماله شهرة وأكثرها انتشاراً وذيوعاً . (وهناك بعض القصائد الهزيلة نسبيا ــ مثل قصيدة «جولات أويزين» Wanderings of Oisin الطويلة ــ وبعض القصائد الصغيرة المصطنعة ، المتكلفة ، وإن كان لهذا حديث آخر) . ولاينطبق القول نفسه على وردزورث وكوليردج ، وشيلى أو كيتس ، والذى نريد أن نحتفظ به فى الواقع ، أو نعود إليه المرة بعد المرة ، فى أولئك الرواد الرومانتيكيين العظام هو القدر المذهل الصغير من أعمالهم الإجمالية .

لذا ، فإنى متأهب ، بوجه عام للمخاطرة والاندفاع الأحمق ، فأطالب بحق ييتس فى مركز الشاعر الإنجليزى العظيم ، متخذاً مكانته بين دون Donne ، وميلتون Milton ، ووردزورث ، فى التسلسل المتوالى العظيم ــ وأتصور أنه أعظم قدراً من تنيسون Tennyson وبراونينج Browning أو آرنولد Arnold وأنه كما ذكرت يتمتع على الأرجح بخصائص أكثر بقاء مما يتمتع به شعراء مثل پاوند أو إليوت ، هذان اللذان يجدان اليوم لدينا استحسانا عاما مُلحاً فى ظل مشاكلنا الخاصة مشاكل مجتمع المدينة الكبيرة . والمحك الذى يختبر به المرء هذا النوع من تقدير ييتس هو التجربة الشخصية ، فقد اشتريت مجموعة قصائد ييتس حين كنت صبياً ، حملتها

معى أثناء أيام دراستى الجامعية ، وأثناء الحرب ، وهى معى الآن ، وأجد نفسى أعود إليها المرة بعد المرة ، ابتغاء نوع من ابتعاث الاطمئنان ، والتحفز ، والإثارة العامة لاستجاباتى ، أشياء لا أستطيع أن أجدها لدى أى مصدر آخر من المصادر المعاصرة .

وبالرغم من أنه يبدو حين النظر إلى الوراء أن هؤلاء الشعراء الثلاثة يهيمنون على الإنجاز الشعرى للعشرينيات من القرن العشرين فإنه لا يبدو بالضرورة أنهم يحققون نفس الشيء بالنسبة لشعراء ونقاد العصر . وفى مجلات مثل لندن ميركرى London Mercury ، التى يحررها سير چون سكواير Sir John Squire ، نجد الشعر الذى يجرى على سنن عصر چورچ مازال مزدهرا ، بالرغم من أنه يتخذ ، على الأرجح شكلا يكاد أن يكون مضمحلا . وكتب الشاعر روى كامبل Roy Campbell قصيدة تحت عنوان «ربيع چورچ» Georgian Spring كتبها فى شكل تهكمى مرح مطعم بالحيوية :

لكن مابرح الهواء مفعماً بأصوات هنية ،
كلها دامية ، لا بأس ، دعها تغنى
فمن ذاك الذى يعبس حين يمرح العالم كله ؟
ومن ذاك الذى يعارض فكراً ، حين تعيد فى الربيع ،
ملهمة الشعر الإنجليزية ، انشادها السنوى ،
تعيد إنشادها السنوى لتنبئنا بأن الطيور تصدح فى السماء ؟
الشاعر وحده يصْفق الباب ويطلق اللعنات ،
وكل الدُوريات الصغيرة تتساءل عما يكون السبب .

إلا أنه فى العشرينيات من القرن العشرين ، كان هناك شعراء كثيرون متميزون متفردون ، لم ينتموا إلى تقاليد عهد چورچ ، وفى نفس الوقت لم يكونوا مجرد أتباع لييتس ، پاوند أو إليوت . ولقد شكلت عائلة سيتويل Sitwell ، من بين أفرادها مجموعة ، واجتمع حولهم ، فى مجلة ويلز Wheels ، شعراء من الشبان ، شاركوهم فى بعض أذواقهم وميولهم من أمثال آلدوس هاكسلى Aldous Huxley ، وشيرارد ڤاينز ــ Sherard. Vines والأعمال المبكرة لأفراد عائلة سيتويل الثلاثة : ايديث «Edith»

وأوزبرت Osbert وساتشفريل Sacheverell تكشف عن تشابه أسرى قوى ، ومجال مشترك من الموضوعات والاتجاهات بالرغم من أن أوزبرت كان منذ البداية يتميز بميل إلى التهكم والسخرية أكثر من أخيه وأخته ، كما كشف ساتشفيريل فى نظمه ونثره عن ولع خاص بالوصف الخيالى للأعمال العظيمة فى مجالى الفن التصويرى والمعمارى ، وأبان عن شغف باستحضار التأثير المرئى للماضى ، بفضل ثروة من النعوت والمفردات . وكان الموضوع الخاص الذى نجده مهيمناً على قصائد إيديث المبكرة هو ذكريات وأحلام الطفولة ، حوَّلها الخيال وبدَّلها تبديلا . وإذا قارنَّا أسلوب الكتاب الثلاثة بأسلوب إليوت ، وباوند ، أو حتى بالأسلوب الرومانتيكى التقليدى كذاك الذى يتبعه ييتس ، نجده يكاد أن يكون أسلوبا متقناً ، عظيم التألق ، ويبدو أنه لايتجه كثيرا إلى اللغة العامية المباشرة ، أو يستهدف بلاغة رفيعة ، بقدر مايتجه إلى نوع من المراوغة الساخرة ؛ وقدر من الأناقة المتجددة ، وتأثير منمق مزخرف ، معقد . وإننا لنجد فى القصائد المبكرة نعتين مفضلين ، شاع استخدامهما فى العشرينيات من هذا القرن ، هما «مرح» و«ممتع» وكانت ايديث بوجه خاص ، مولعة بممارسات فى مجال البراعة الفنية الخالصة ، كما يتجلى ذلك فى مجموعة القصائد التى كتب لها سير «ويليام والتون» William Walton لحنا موسيقيا ، تحت اسم «الواجهة» Façade وكانت مثل أخويها ، مولعة أيضا باستخدام الشعر ذى ايحاءات الإدراك الدقيقة ، فنجد ظل الاخضرار المكثف الخاص يوصف بلغة الصوت على أنه «صراخ» زاعق ، ويوصف التأثير الخاص للضوء بلغة الصوت مرة أخرى ، وإن كان يوصف أيضاً ، وبشكل جزئى ، بلغة الجهد العضلى على أنه «صرير» ، أو ربما نجده يصف وبشكل جزئى مطرا هاطلا على زاوية معينة بلغة البصر ، وإن كان كذلك ، وبشكل جزئى أيضا ، يصفه بلغة الحس المتخيل الملموس على أنه شىء من الخشب . إن فكرة المقابلة بين أنواع مختلفة من الإحساس ، وإن هذه المقدرة على تحويل وتبديل مجموعة مركبة من المدركات بهذه السرعة المسعورة ، إنما تدين بطبيعة الحال ، بقدر ما إلى كل من نظرية وتطبيق ريمبو Rimbaud وهى تنتهى إلى تأثير حيوى جلى ، وإن كانت كذلك تؤدى أحيانا إلى جو من التصنع ، وإلى شىء أشبه بالايحاء المتعسف البحت .

وكانت الآنسة سيتويل أيضا مثل كل أفراد أسرتها ، مولعة ولعا خاصا بما كانت تسميه «نسيج» النظم ، وقيمة اجتماع قدر معين من الحروف الساكنة ، والحروف المتحركة ، قيمتهم فى ذاتهم ، وقيمتهم مرتبين فى بيت من الشعر . وهنا أيضا عندما يقرأ المرء كتاباتها النقدية ، يجد أحيانا إحساسا غامضاً بالتعسف (إذ إن ممارستها تبرر نفسها بنفسها) ثم إن مفرداتها من الكلمات ذات الحروف المتحركة ، مثل «خفيف» و «ثقيل» أو «مضيء» ، «قاتم» ، ومفرداتها من كلمات مثل ضخم ، وكثيف أو «نحيل» و «رفيع» مؤلفة من مقاطع ، إنما هى مفردات ، بالرغم من حساسيتها ، ذاتية الطابع ، وليس بالمقدور تطويعها تحت أى نظام طبيعى من أنظمة الأوزان أو الصوتيات . وعلاوة على ذلك ، فإن مجال تنوع نطق بيت من الشعر ، من الممكن أن يختلف اختلافاً بعيداً دون أن يسلب هذا التنوع ، البيت جماله الشعرى ، ويختلف النطق ويتنوع فى أماكن ، هى على سبيل المثال : اللغة الإنجليزية فى الجنوب ، وفى لغة يوركشاير المحلية التى تستخدمها الآنسة سيتويل ، وفى لغة أيرلندا ، وفى مناطق متعددة فى اسكتلندا ، ومناطق متنوعة فى الولايات المتحدة .

إن شاعراً مثل روى كامبل الذى يبدو عندما نقرأه وكأن له أذنا واعية هو مع ذلك يقرأ قصائده بصوت مرتفع ، فى لهجة من لهجات جنوب أفريقيا فتتحول هذه القصائد إلى محاكاة ساخرة . ولاتحتاج كثير من أبيات تشوسر Chaucer أو دُنبار Dunbar إلى أن تقرأ بالنطق الصحيح للغة العصور الوسطى حتى تبين عن جمالها ــ ويعتقد الدارسون المعاصرون أن مسرحيات «شكسبير» كانت تنطق فى عصرها بشكل يبدو لنا الآن أشبه باللهجة الريفية للمناطق الوسطى فى انجلترا . وكان ويردزورث ، الذى يشدِّد فى كلامه حرف «الراء» ، جريا على طريقة أهل الشمال ، يقول بوجوب ابراز «الراء» فى «مسار الأرض النهارى» . وفى اللغة الإنجليزية الجنوبية المعاصرة ، نجد هذه الحروف صامتة ، أو معادلة لإدغام متداخل لايبين ، ومع ذلك ، فإن القصيدة التى تنبثق عنها هذه العبارة تحتفظ بالنسبة للقارىء الجنوبى بجمالها العظيم . ولايعنى ذلك أنه من الممكن تجاهل التأثير الصوتى فى الشعر ، وإنما يعنى أن بناء بيت من الشعر على صفحة ما ، يماثل مجالا كاملا من الاحتمالات الصوتية ، جميعها أو معظمها

قد يكون له صدق جمالى ، وإن هناك خطراً يتهدد الشاعر يتمثل فى أنه ينسب إلى تآلف الأصوات وتآلف الأحاسيس قيمة مطلقة لاتنطوى عليها بالضرورة هذه الأصوات وتلك الأحاسيس التى تتمتع فى نظر الشاعر بقيمة خاصة ، من المحتمل أن تكون هذه القيمة من خلال طريقته الخاصة فى الحديث والاستماع ، ومن المحتمل أن تكون من خلال غرائب أسلوب إدراكه ، ومن المحتمل كذلك أن تكون من خلال ايحاءات تعسفية غريبة . ومن ثم فمن الجلى أن تجارب الآنسة سيتويل فى دراسة وتمحيص المقابلات بين الأحاسيس ودراسة أطر النسيج اللفظى ، قد كان لها بوجه عام تأثير مباشر ضئيل على شعراء آخرين ، بالرغم من أن هذه التجارب قد ساعدت بشكل واضح على تطورها الشخصى .

ومثل كل أفراد أسرتها ، كرّست الآنسة سيتويل نفسها للباليه الروسى ، وينبثق من هذا التكريس ، فى أعمالها المبكرة ، ميل خاص إلى وصف المناظر الطبيعية أو الشخصيات ، بلغة الديكور المسرحى الشكلى ، وإذا نظرنا إلى الأعمال المبكرة من وجهة النظر الفنية الخالصة ، قد نجدها أكثر روعة بحق ، مما لو نظرنا إليها من حيث المحتوى الفعلى ، هذا المحتوى الذى إذا ما قارناه بمحتوى أعمال ييتس ، پاوند أو إليوت ، سوف يبدو على الأغلب نحيلا ، معاداً ، ممجوجاً أشبه بعالم متكلف فى كتاب قصص الأطفال ، أو ببساطة ، عالم الحلم المغلق . وعلى أية حال ، فإن الآنسة «سيتويل» تبدو فى قصيدتها الطويلة : «عادات الشاطىء الذهبى» ، وكأنها تصحو بغتة على رؤيا لبؤس وشرور العالم وفى قصائدها المتأخرة التى نشرت منذ الحرب وأثناءها ، نجدها قد أصبحت أكثر بساطة ومباشرة وغزارة فيما يتعلق بنوع التعبير الذى تدّبجه ، وكذلك فيما يتعلق بالتكنيك الفنى لنظمها . وتعد قصائدها المتأخرة احتجاجا ممتداً باسم العقيدة المسيحية ، وباسم الإيقاع الطبيعى للحياة الذى تربطه بالتقاليد الوثنية الرفيعة فى مواجهة القوى الآلية المدمرة المنتشرة فى العالم اليوم ؛ ولقد صب السيد جوفرى جريجسون Geoffrey Grigson جام غضبه على الآنسة سيتويل من بين آخرين ، لافتقارها إلى الصدق مع الطبيعة ، بالمعنى الذى يعنيه وردزورث ، ولوجود قدر من الإفراط ، أو التفكك فى تركيب تلك القصائد المتأخرة التى وصفها بأنها انتشار مموّه فى غير نظام . بيد أن النقد

السابق غريب ، لا علاقة له بعالم الآنسة سيتويل ، عالم الأساطير والإرهاصات الذى لايدَّعى البتة ، فى هذه القصائد المتأخرة أنه عالم الطبيعة الظاهرة ، وإنما هو تحول رمزى لهذا العالم . والنقد اللاحق هو كذلك غريب ، لا علاقة له بالشكل الخاص لهذه القصائد المتأخرة ، هذا الشكل الذى له على سبيل المثال علاقة جوهرية بالشكل الذى يستخدمه ويتمان Whitman ، وهو قدر من التكرار والشمول المنبسط ، بحيث يصبح جزءاً لايتجزأ من التأثير الكلى .

ولانجد بكل تأكيد فى أعمال الآنسة سيتويل ، التوتر الفكرى الذى نجده على سبيل المثال ، بأشكال مختلفة فى أعمال السيد إليوت أو السيد امبسون Empson . ولا تسلك معالجتها للعالم سبيل المفاهيم العقلية ، وإنما تتم عبر المشاعر والصور . ومرة أخرى فمن الخطأ أن نهاجمها لكونها أصبحت نوعا من الشعراء لم تكن تنتويه حين بدايتها . ويبقى بطبيعة الحال سؤال حرج يدور حول إذا ما كان الشاعر الذى لايقدم فلسفة حياتية متماسكة متكاملة ، أو الذى لايتخذ من هذه الفلسفة أسلوبا من أساليب الإدراك ، نقول هل بوسع هذا الشاعر أن يطالب اليوم بحقه فى منزلة عظيمة رفيعة ، (وأقول اليوم ، لأن القارىء الحساس فى أيامنا هذه يحتاج احتياجا خاصا إلى صياغة دقيقة للموقف ، من الميسور تطبيقها . إن الشاعر الذى يحيا فى مجتمع مستقر ، مثل تشوسر ، لايبدو أنه يحتاج إلى فلسفة واعية على الإطلاق . فشكسبير ، شاعر المجتمع الواسع المضطرب ، يبدو أنه لم تكن له فلسفة ، نستطيع أن نشير إليها ، على أنها فلسفته الخاصة ، ونجد شاعراً من شعراء ماوراء الطبيعة ، مثل «دون» يعبث بشذرات متناثرة من الفلسفات المبتورة ـ إلا أن كلاً من «دون وشكسبير» يستغل فى شعره المادة الفلسفية ، والحوارات ، واقوالاً ذات طابع عام . لكن السؤال الحرج الذى يدور حول شاعر من نوع الآنسة سيتويل ، يتمثل فيما إذا كان بوسع المنهج الرمزى أن يقدم إلى الشاعر أسلوبا قادراً على تناول الموقف برمته اليوم ، وذلك مع وجود تعقيدات حياتنا المعاصرة والمستويات المختلفة للاستجابة بين مجموعات مختلفة من القراء . وفى عالمنا اليوم هل تستطيع الاستجابة المزاجية الانفعالية [illegible] بالضرورة مختلطة ، اذ تجمع شتات مجموعة [illegible] الانفعال

الأدبية ؟ وينبغي أن نطرح هذا السؤال وإن كان قد أجيب عليه على أية حال ، وتعد الآنسة سيتويل شاعرة ليس بالمقدور تجاهلها ، شاعرة أسهمت في مناسبات مختلفة ، إسهاما فرديا متميزا ، إسهاما بديعا لا يُنسى في مجال الشعر في عصرنا .

ومن ناحية أخرى لايبدو ساتشفريل Sacheverell أخو الآنسة سيتويل Sitwell أنه قد تقدم متجاوزا المرحلة التي كان يكتب أثناءها منذ حوالى عشرين عاما مضت ، وعلى الرغم من جمال وبراعة قصائده إلا أنها بها لمسة من هذا الفتور وذاك التباعد ، لمسة تختص بها كل الأعمال الفنية التي تستمد إلهاما من أعمال أخرى أكثر مما تستلهمه من حياة زمن الشاعر ـ ولقد حصر السيد أوسبرت Sir Osbert Sitwell نفسه في أخريات حياته في كتابة النثر بشكل رئيسي كما نرى ذلك في سيرته الذاتية المفعمة بالحيوية . وفي قصيدة ساخرة اسمها الإمبراطور ديموس Demos نشرت منذ أربع أو خمس سنوات كشف السير أوسبرت في تفصيلات كتاباته عن الميل القوي نحو الاهتمام بنسيج البنية الذي كان سائدا في كل أعمال أفراد عائلة سيتويل نثرا كان أم شعرا وإن بدت في ذلك الوقت فظة مضطربة ، كما تجلى ذلك في معالجته الساخرة لما كان يجري على مسرح أحداث فترة مابعد الحرب ، وقد يقول المرء إن الخلفية الأرستقراطية والولاء العائلي القوي لهؤلاء الكتاب الموهوبين قد كانا لهم عونا وعائقا في الوقت ذاته ، لقد أمدتهم الخلفية بالمادة الفنية وشد الولاء من أزرهم أيام نضالهم المبكرة من أجل الاعتراف بهم ، إلا أن هذه الخلفية وهذا الولاء قد عزلاهم إلى حد ما عن الحياة العامة ؛ بل باعدا بينهم وبين الحياة الأدبية العامة في زمنهم كما أن الخلفية والولاء قد جعلاهم أيضا على قدر من الحساسية المفرطة والغريبة لاحيال النقد العدائي فحسب ، بل حيال النقد المجرد المحايد ، وليس النقد المجرد فيما نحن بصدده بالأمر الهين . وعلى القارىء لأعمال سيتويل أن يسلم نفسه لجو عائلي متفرد قوي متماسك . ومن العسير أن نقارن أو نضاهي بشكل نقدي مفيد هذا الجو بأي شيء خارج نطاقه ، وللأسباب ذاتها أن نقرر ما إذا كان لأفراد عائلة سيتويل التأثير المباشر على الكتاب الشبان كما كان لإليوت Eliot ، وباوند Pound ، أو ييتس Yeats من تأثير ، أولئك الذين تميزت موضوعاتهم بالصبغة الوثيقة العامة والشاملة . وفي ذات الوقت تتميز أعمال

أفراد عائله سيتويل بسحر خاص لايجارى ، ولاريب أن الأدب الإنجليزى المعاصر كان سيصبح مجدباً بغير أعمالهم .

أما رُوى كامبل Roy Campbell الذى سبق ذكره ــ فهو شاعر آخر على قدر من الأهمية ، يتناول العالم حوله من خلال أحاسيسه وعواطفه ، وعلينا أن نضيف أنه يقترب من هذا العالم بإرادته أكثر مما يقترب منه بفكره . وروى كامبل متميز بين المعاصرين بالتقليدية الجامدة ، تقليدية الشكل والمفردات ، تلك التى يخفف من جمودها قدر كبير من التبسيط والاستخدام الحى للتعبيرات العامية واللغة العامية للقوات المسلحة بوجه خاص ، والتى غالبا مانجدها فى كتاباته الساخرة أكثر مما نجدها فى قصائده الغنائية . وعلى أية حال فإذا أردنا التعبير بوجه عام ، نقول إن كتاباته البلاغية أكثر شبها بكتابات الرومانتيكيين الإنجليز والفرنسيين من أمثال بايرون Byron وفيكتور هوجو Victor Hugo على سبيل المثال منها إلى أسلوب الشعر المعاصر الذى يتسم بالتعقيد والإيحاء ، هذا الأسلوب الذى تناولناه بالبحث المفصل فى القسم السابق . وروى كامبل قادر على الكتابة بهذه الطريقة الرومانتيكية البلاغية على نهج التراث الرومانتيكى البلاغى . وفى اللحظات التى يكون كامبل فيها أقل حبوراً وابتهاجاً يتذكر المرء أحيانا استخفاف كيتس Keats بشيلى Selley ، وبايرون فى قوله :

«عباد كبار لذواتهم ، متجبرون فى شعر ردىء متغطرس» . وكامبل حين ينتهج نهج التراث البلاغى الرومانتيكى ينتهجه دون تكلف ، إذ إنه إلى حد ما لا ينتمى حقيقة إلى العالم المعاصر ، عالم المدن الرمادية الكبيرة ، وإنما ينتمى إلى المجتمعات الرعوية التقليدية التى مازالت توجد بشكل محدود على أطراف الحدود ، تعيش بأساليبها القديمة دون أن ينغص عليهم العيش منغص .

ولما كان روى كامبل قد ولد فى جنوب أفريقيا ، فقد عاش حياة المغامرة ، راعيا للبقر ــ صياداً للأسماك ، مزارعا ، قناصا وجنديا محارباً فى أجزاء عديدة من العالم ، وقد كسب قوته لفترة كبيرة من حياته بعمل يديه ، وحارب بشجاعة كجندى من المرتزقة فى الحرب الأهلية الاسبانية بجانب الجنرال فرانكو ، كما اشترك فى الحرب الأخيرة أيضا ، ومن ثم فقد اتسمت

كتاباته بمعالجة مباشرة وبسيطة للحياة ــ معالجة تجعله يضيق ذرعاً بدقائق وترددات وتقدرات ، والتصحيحات الذاتية التى هى سمات ثابتة لنبرة كثير من النقد والشعر المعاصر .

ونجد موقف السيد كامبل ، من المشاهد المعاصرة الحضارية قريب الشبه بموقف روسو Rousseau فى (المتوحش النبيل) ، ذلك بالرغم من أنه فى ذات الوقت ، وباعتباره كاتباً ساخراً ــ قد يغلو متعمداً فى تصوير سذاجة استجاباته للتأثير البلاغى ــ وكانت قدرات كامبل العظيمة كشاعر تميل إلى أن يساء الظن بها فى الثلاثينيات من القرن العشرين ، إذ إنه الى حد ما يكاد يكون الوحيد بين الشعراء الإنجليز من جيله الذى ناصر قضية الجنرال فرانكو فى إسبانيا ، وقد حارب فى الواقع فى هذا الجانب ، واتهم بالفاشية بالرغم من أن سجله الحربى الرائع مع الحلفاء فى الحرب الأخيرة يبين أن هذا الاتهام كان اتهاماً ظالما . ومن الأصح أن نصفه بأنه تقليدى متشدد ، رجل متحمس من الكاثوليك الرومان ، يمقت مقتا غريزيا كل أنواع التدخل السياسى فى العادات والأعراف المحلية السليمة . ولقد كتب فى مقال حديث قائلا : إن شعوره نحو السياسة يتمثل فى أنه ينبغى أن يكون هناك أقل قدر ممكن منها ، ويتمتع فى الواقع بوشائج مزاجية وصداقة حميمة مع الشعراء الإنجليز الفوضويين من أمثال بول بوتس Paul Potts . وكامبل يحب البسطاء من الناس وينفر من المفكرين ، وعندما استفتى ذات مرة فى استفتاء أجرى فى أى الأمور يختلف باعتباره شاعراً عن الإنسان العادى ، كتب قائلا (لا أختلف فى شىء على الإطلاق ، وهو الأمر الذى يجعلنى على أية حال مختلفا عن الشاعر العادى) . ويتصف السيد كامبل بمزاج حاد . ولقد ظل منذ أن ترك الحرب وعلى مدى خمس السنوات الأخيرة يواصل بنشاط نزاعه مع الشعراء الإنجليز المتطرفين ، ذلك بالرغم من أن كثيراً من هؤلاء الشعراء قد راجع موقفه السابق مراجعة جوهرية . وتكمن قوته وضعفه فى موقفه العدوانى ؛ ويتمتع بحيوية رائعة وكل ما تناوله بالكتابة يجرى على نبرة واحدة إلى حد كبير ، ولن تصل قصائده إلى [illegible] التأمل المركز ، تلك التى نجدها لدى شعراء مثل ييتس أو [illegible] Graves والتى تعطينا [illegible] العميقة ــ وتتقدم [illegible] تشوانة ، بيد أن هذه الحركة لاتتوقف بغتة ، [illegible]

نستطيع عندها أن نحيط بالمجال الروحى الكامل للسيد كامبل فى نظرة واحدة . ويقدم السيد كامبل نفسه بشكل درامى باعتباره شخصية متفاعلة بالحدث فى نزاع مع الآخرين ، إلا أنه إذا كان هذا الإنسان الذى يمتطى جواداً يعانى من شكوك وهموم نفسية داخلية ، فإن هذه الشكوك والهموم لم تجد طريقها إلى القارىء فى تعبيره عنها .

إن افتقاره إلى بلوغ جوهر الأشياء والتركيز عليها بهذا المعنى هى الحدود الكبيرة التى تقيد السيد كامبل ، فإن هذا النقص يغذى ويزيد من مقدار الجمود الذى يتسم به . وهاك بيتا من أكثر أبياته الشعرية روعة :

لقد تعلمت كيف أحب الألم وأكابده .

إلا أنه بالرغم من معتقداته المسيحية فهناك قليل من الفقرات فى شعره توحى بأنه تعلم كيف يعانى الغفران ويكابده . ويتمتع السيد كامبل بكل هبات الشاعر العظيم على وجه التقريب ، إلا أنه من الممكن أن نتساءل إذا ما كان السيد كامبل قد كبح جماع شهيته المهتاجة حتى يجعل من فحوى أفكاره ومشاعره محتوى نبيلا بصورة كافية تتلاءم مع أداة شعره العظيمة .

ومن المستطاع أن تكون هناك مقارنة مثيرة بين روبرت جريفز وبين السيد كامبل ، إذ إن لديه (أى جريفز) قدراً من التماثل فى المزاج الطبيعى ــ فجريفز شبيه بكامبل ــ حاد المزاج ، مفعم بالحيوية والنشاط ، وله سجل رائع كجندى محارب فى الحرب العالمية الأولى . وتتجلى طبيعته العدوانية فى سيرته الذاتية الرائعة «وداعاً لكل شىء» Good Bye to All That والتى تتضمن نقداً حاداً لكثير مما يبدو فى نظر جريفز زائفا بالياً فى التراث الإنجليزى كما يظهر هذا النقد فى تلك المناظرات الأدبية فى كتابه (المختصر ضد المجموعات الشعرية) Pamphlet Against Anthologies والذى كتبه بالتعاون مع لورا رايدنج Lowra Riding .

ويُعد جريفز أيضا تقليديا جامداً بوجه عام فى أوزانه وأسلوبه وإن اتسم بإحساس أشد دقة بدقائق المضامين ، ومواءمة الاستخدام ولياقته كما أنه يتسم أيضا بعقل أكثر تعقيداً وامتاعا بشكل جوهرى . ومرة أخرى نجد جريفز مثل كامبل ؛ قد بدأ مسيرته الشعرية كشاعر للعالم الخارجى بشكل رئيسى . وكان الموضوع الذى كتب فيه هو مشاهد الريف الإنجليزى ، ثم

أصبح واحدا من الشعراء النمطيين للحرب العالمية الأولى ، وإن لم يكن واحداً من أفضل هؤلاء الشعراء ـ وعلى أية حال فقد خلفت الحرب له عدوا نفسيا داخليا يصارعه ويداوره ، وشعره الجورجى الذى كان تقليديا فى أول الأمر قد أصبح أكثر دقة وامتاعاً بمضى الأيام ، وقد اشتبك مع العدو النفسى الداخلى بصورة أكثر مباشرة ومواجهة ـ ولقد ظل جريفز طوال حياته يبحث عن الموضوع الشعرى الملائم بالرغم من ثقته العميقة والمتواضعه بدوره كشاعر ، وبينما كانت أعماله تزداد نضجاً ، كشف هذا الموضوع عن نفسه تدريجيا باعتباره موضوع الإحساس لسوء التكيف المعقد بين العقل والجسد ، بين الروح الإنسانى والطبيعة الخارجية ، بين الرغبة الجنسية والحب والرومانسى بين بهجة الحب الرومانسى نفسه والتوقعات الغامضة المروعة التى تصاحبه وبين الأهمية الخاصة التى يعلقها الشاعر على تجربة الحب الرومانسى ورغبته باعتباره رجلا فى حياة عادية مستقرة سعيدة .

وفى كتابه الإلهة البيضاء «The White Goddess» يؤكد جريفز أن الموضوع التقليدى الحقيقى لكل أنواع الشعر الجيد هو حب الشاعر وخوفه من المرأة الجميلة ، فهى الملهم والممثل للإلهة البدائية . وإذا كان شاعراً صادقا ، فسوف تبادله هذه الملهمة حبه لكنها فى النهاية سوف تغدر به وتدمره . ويمضى السيد جريفز متتبعاً هذا الموضوع حتى أصوله فى الأساطير والطقوس الإغريقية والسلتية البدائية ، ويشير إلى أن هذا الموضوع الذى تناولناه من قبل حين الحديث عن «الأرض الخراب «The Waste Land» هو موضوع مطلق ، موضوع الإله المضحى به أدونيس Adonis أو أتيس Attis أو أوزيريس Osiris الذى أصبح بعد مضى وقت قصير الملك المقدس وعشيق الملكة المقدسة التى تمثل الإلهة ، والذى قُدِّم هو الآخر قربانا كى تبقى خصوبة الأرض ولايصيبها الضعف بازدياد مرضه وتقدم سنه ، تلك الخصوبة المرتبطة بشكل سحرى بشبابه وقوته . ووفقا لرأى السيد جريفز فإن موضوع كل أنواع الشعر الصادق ــ هو موضوع ما قبل التاريخ أو مابعد التاريخ ــ قائما إلى حد ما على أساس من الذكريات المبهمة للأجناس البشرية أو التقاليد المحرّفة لهذه القرابين المبكرة ، معتمداً بشكل جزئى على مزيج طبيعى أو غيبى من الحب والرهبة التى يشعر بها الإنسان نحو المرأة

باعتبارها الأم التى تحمله والعشيقة التى تستحث رجولته ، والعجوز الشمطاء التى تغمض عينيه حين المنية . ويرى السيد جريفز أن التدمير الذى لحق بالحضارة الكريتية الرئيسية الشاملة على يد الغزاة اليونانيين الأوائل من الشمال هو على المدى البعيد مدمر للشعر هو الآخر ، إذ إنها .استبدلت مجتمعا كان يهيمن عليه رجال يعبدون إله الآلهة المدمر ربيب الحرب بالمجتمع القديم الذى كانت تهيمن عليه الإلهة الثالوث ، تلك التى كانت رمزا للجمال وملهمة الشعر والكفيلة بالأمن الاجتماعى والخصب الطبيعى ، ذلك بالرغم من أنها كانت تطالب بقرابين قاسية .

ولعل هذه النظرية تكون أكثرا بداعاً ، إذ انها تعكس تجارب مرت بحياة السيد جريفز ، وأكثر امتاعا من نظرية ثابتة عن الشعر أو عن المجتمع بوجه عام ، وأكثر إبداعا من فكرة تطالب اليوم بعودة مجتمع الأم فى العصر البرونزى بنظامه الاجتماعى الجامد وخرافاته وقرابينه البشرية ، ومن الجلى أنها ليست بالفكرة العملية من وجهة نظر كثير من الناس ، ولا هى بالفكرة الجذابة الآسرة بيد أنه يبدو لى أن السيد جريفز على حق فى افتراضه أنه خلف كل شعر صادق يكمن قدر من المشاعر البدائية ، مشاعر التقديس والرهبة ، وليست هذه المشاعر بحاجة إلى أن توجه إلى كل ماهو مادى ملموس مثل صورة المرأة الإلهة . ولدى شاعر مثل ريلكة Rilke على سبيل المثال نجد هذه المشاعر موجهة إلى سر الحياة والموت ، ونجدها لدى شاعر مثل مالارميه Mallarmē موجهة نحو سر الإبداع الشعرى نفسه . ولايستطيع الشعر أن يبقى ويزدهر فى ظل حضارة تقضى على مشاعر التقديس والرهبة ، والتى هى إحساس الشاعر بكونه على صلة بكائنات غامضة ، بل ربما تذوى فى ظل هذه الحضارة الرغبة فى الحياة بوجه عام ، وهى أيضا أمر غريب وقاسم مشترك مع الدوافع التى تجود بالشعر .

عندما يتحدث الشعراء عن «الحفاظ على التراث وإبقائه حيا» أو عندما يتناولون وظيفة الشاعر فى المجتمع فإنما يفكرون فى معنى سر الحياة للمقدس وفى العادات القديمة وشعائر الطقوس الدينية التى يعد قرص الشمس أقدمها ـ تلك العادات والطقوس هى التى تساعدنا بدورها على ابقاء التراث حياً . وبالرغم من اكتشافنا للسر المقدس إلاّ أننا لانستطيع أن نختار موقفا خرافيا غير عقلانى . أما أنا فأشارك السيد جريفز فى اعتقاده أن عالمنا

سيصبح أكثر سعادة وأوْفَى حظاً لو لعب النساء دوراً أكبر فى تنظيمه وتسيير حركته . وكما أشارت الآنسة لورا رايدنج Lowra Riding التى تعاونت لسنين عديدة مع السيد جريفز فى مجال التأليف ، قائلة : إن السلوك المتحضر يسود فى بيوتنا ، إذ إن النساء فى هذا الموقع هن المهيمنات بوجه عام ، لما يتمتعن به من ميل شعورى نحو الانسجام والحب والنظام . ولايسود السلوك المتحضر بوجه عام على نفس المستوى فى الشارع والمصنع والمكتب ، ومنصات البرلمان أو فى ميدان القتال ، إذ إن روح المنافسة والتأكيد العدوانى للذات من قبل الرجال هى الطابع السائد والمسيطر فى هذه المواقع . إلا أنه لو لعب النساء دوراً أكبر فى حياتنا الاجتماعية فلا ينبغى أن يعود ذلك بنا القهقرى إلى مجتمع بدائى شرس تحكمه الخرفات من وجوه عديدة ــ فلو أن أسطورة أدونيس Adonis تتسم بالجمال والروعة ــ فإن الطقوس البدائية للقرابين التى أقيمت على أساسها الاسطورة سوف تصدمنا بترويعها وفظاعتها ، كلا : فسوف ينطلق بنا دور النساء إلى مجتمع أكثر تحضراً . وبشكل مماثل لابد أن يصبح الشعر أكثر تحضرا هو الآخر . فليس بوسع الشعر أن ينقى نفسه ويستعيد قوة ضائعة بمجرد الرجوع إلى الاتجاه البدائى . وكما أشرت من قبل فإن الموضوعات التى يتناولها شعر السيد جريفز هى فى الواقع أكثر تعقيداً وأكثر إثارة وأكثر معاصرة فى موضوعات ماقبل وما بعد التاريخ المتميزة . تلك الموضوعات التى يخيل للسيد جريفز أنه قد اكتشفها فى كتابه «الآلهة البيضاء» . ويكمن كثير من جمال شعره فيما يعرضه هذا الشعر بشكل دقيق من قلق يتسم به الشاعر التقليدى الحساس فى هذا العالم المعقد الهدام ، عالم الآلهة للعاصر ويفتقر شعره إلى روح القوة الاجتماعية التى يتميز بها شعر كل من إليوت Eliot ، وأودين Auden إذ إن القلق الذى ينطوى عليه هذا الشعر يرتبط بشكل وثيق بالموقف الشخصى للشاعر أكثر من ارتباطه بالموقف العام المعاصر للإنسان . إلا أنه لذلك السبب نجد إحساساً حقيقيا قد يجعلنا ننظر إلى السيد جريفز على أنه شاعر أكثر نقاءً وصفاء من كل معاصريه المشهورين أو ننظر إليه على أنه واحد من الممكن أن تقيِّم أعماله بشكل أكثر يسراً بعيداً عن مجال آراء النقاد الدينية أو السياسية .

ويعد السيد جريفز نموذجا مثاليا للشعراء الشباب بفضل براعة وكمال صنعته الشعرية بوجه خاص ، والانضباط اللغوى الحساس الدقيق بوجه

عام ، وتلك هى العوامل التى تمكنه من معالجة شعره وتحويله إلى مادة تقدم إلينا أرقى أنواع المتعة الشعرية ، والتى ربما كانت هذه المتعة بدون هذه العوامل حزناً لايطاق شائعاً فى موضوعاته .

الفصل الثالث

الثلاثينيات من القرن العشرين
وسنوات الحرب

قبل أن نتناول بالتفصيل شعر الثلاثينيات من القرن العشرين ، ينبغى علينا أن نشير إشارة مقتضبة إلى التأثير الفنى الذى كان سائداً ومهيمنا على كتاب هذه الحقبة .

ولد جيرارد مانلى هوبكينز Gerard Manley Hopkins عام ١٨٤٤م والتحق بأكسفورد حيث نال درجة علمية بتقدير جيد جداً ــ وقبله الدكتور نيومان Newman عضواً فى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية ثم أصبح ياسوعيا ، ولما وافته المنية فى ١٨٨٩م كان أستاذا للدراسات القديمة فى إحدى كليات جامعة دبلن Dublin ــ لم ينشر شيئا أثناء حياته لكنه تبادل مع أصدقائه البروتستانت رسائل تدور حول الشعر : كانون ديكسون ، Canon Dixano وروبرت بريدچز Bridges ــ وأرسل إلى بريدچز بصفة خاصة نسخا من أعماله ــ وبعد موت هوبكينز وضع بريدچز بعضا من أعماله فى المجموعات الشعرية ، ونشر فى عام ١٩١٨م مختارات منها بعد حذف كثير من الأعمال المبكرة المبتورة مشفوعة بتصدير تمهيدى مناصر ومؤيد لأفكار هوبكينز أتاح له أثناء تأكيده على عبقرية هوبكينز وأصالته أن يقول الكثير عن غموضه وغرابته ، وعن قوافيه الرديئة ومثالب الذوق ، تلك المثالب التى نشأت بشكل كبير عن حقيقة مؤداها أن هوبكينز يتخذ فى شعره أمر الدين مأخذ الجد ــ ذلك حسب وجهة نظر بريدچز التى كادت أن تكون لا أدرية باردة بمذاق كناشى إنجيلى شامل هزيل ــ وإلا فمن العسير علينا أن نرى ما استطاع أن يراه بريدچز خطأ فى عبارة مثل : «الشبح المقدس بصدره الحانى الدافى ، آه وأجنحته الزاهية» .

وبالرغم من أن طبعة ١٩١٨ تعد طبعة صغيرة نوعا إلا أنها استغرقت عشر سنوات حتى نفدت أعدادها . ولعل هوپكينز كان يُنظر إليه بوجه عام أثناء العشرينيات من القرن العشرين على أنه باعث على التطلع المثيربصورة رئيسية .

وعلى أية حال فإن طبعة ثانية فى عام ١٩٣٠ بمقدمة حماسية أكثرحرارة كتبها تشارلز ويليامز Charles Williams قد وجدت جيلا من الشعراء الشبان تواقا إلى صوت جديد ــ وكأن تأثير هوپكينز على هؤلاء الشعراء الشبان كان تأثيراً فنيا من ناحية وتأثيراً أخلاقياً من ناحية أخرى . لقد أكد نظريته الشعرية وممارسته العلمية على أهمية تعداد التأكيدات الصوتية أكثر من تأكيده على المقاطع اللفظية فى النظم الإنجليزى .

وتأثر هوپكنز أيضا فى ممارسته الشعرية بحيل الجناس المتكرر المحكم التى يتسم بها شعر ويلز Wilsh ــ وانتهى به ولعه بالشعر اللاتينى واليونانى إلى اتخاذ حرية كبيرة فى استخدامه للتركيبات الإنجليزية ، وبوجه خاص فى حذف الضمائر الموصولة كما أشار إلى ذلك بريدجز ــ وذلك بغية الإيجاز القوى المؤثر . والتأثير الكلى الذى تحقق نتيجة لابتكاراته الفنية قد أصبغ على شعره تركيزا غير معهود للطاقة والقوة وربما كان ذلك على حساب مرونة المحادثة التى يكون البيت العادى قادراً على استغلالها . ويحتاج شعره إلى الترنم به والتغنى بأوزانه أو حسن إلقائه ــ وكان هذا الشعر يبدو للشعراء الشبان فى الثلاثينيات من القرن العشرين وكأنه يقدم مزيجا ساحراً من الحرية والنظام ، وتوحيداً للمعالجة الميسورة والموسعة للبيت بتوكيد قوى نظامى بلاغى . أما الشعراء الشبان الذين كانوا يقاومون التأثيرات الأكثر مباشرة ، فقد كانت القوة الإيجابية التوكيدية لشعر هوپكنز بالنسبة إليهم باعثة لروح الحياة بشكل فريد ، بينما كانت مؤثرات أعمال السيد إليوت كما يراها الشبان أشكالا من اليأس الأبكم وأنواعا من السخرية المدحورة ، ولقد خالج السيد إليوت شعور بأن الابتكارات الفنية للسيد هوپكنز غاية فى الإمتاع والإثارة ــ وإن حادت بشكل ما عن الخط الرئيسى . كانت عقيدة غالبية الشعراء الشبان فى الثلاثينيات من القرن العشرين أبعد فى الواقع من أن تكون مماثلة لعقيدة هوپكنز ــ بيد أنهم كانوا فى حاجة إلى عقيدة من نوع ما وأرادوا فى عين الوقت أن يتمسكوا بعقائدهم كما استمسك هو بعقيدته

شراسة عاتية — ومن الطبيعى أن يكون فى شعره قدر عظيم من هذه العقيدة أكبر مما كان فى صيغه البلاغية الفريدة ، وكانت هناك خاصية متفردة واعية مجتهدة يتسم بها عقله — بيد أن البلاغة أو مايسميه هوبكنز بالعنصر العام الممكن تعلمه فى الشعر ، كان هو الأمر الذى جاهد الجيل الجديد فى أن يتعلمه منه . ولقد تصور أن التراث الإنجليزى لم يكن هزيلا فيما يتعلق بروح الشعر ، وإنما كان كذلك فى مجال البلاغة والبيان . وكانت بلاغته بالرغم من روعتها تعانى من أوجه القصور الخاصة به — قصور التوكيد الجازم الحاسم الذى لايقوى على احتواء أنصاف التنغيمات ، وتصدر على سبيل المثال عن تلك البلاغة فجاجة وحيوية بعض الأعمال المبكرة للسيد أودن . ولقد كان الأمر كذلك إذ إنه لم يكن بمقدور الشعراء الشبان فى الثلاثينيات من القرن العشرين أن يتعلموا العنصر العصى على التعلم ، وأن يدركوا الجلاء الفريد لرؤية هوبكنز وإحساسه - بتوكيد أهمية الفرد وتمييز الأشياء وصدق بحثه عن الذات إلى الحد الذى يجعل القدر المعتدل من أعمال هؤلاء الشعراء يميل اليوم إلى أن يفاجئنا بكونه بعيدا عن روح هوبكنز — ولقد كان تطور أودن الكبير الذى اجتاز به هذا الخطر هو إلى حد كبير واحداً من الاتجاهات التى تنحو نحو المُلَحَة والفكاهة ، ولم يتمتع هوبكنز باكتساب إحدى هاتين الخاصيتين والنماذج التى توفرت كانت على قدر كبير من الاختلاف مثل «دون جوان» (Don Juan) لبايرون Byron .

لقد كانت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين فى مجال الشعر والرواية فترة من الميسور تمثيلها والسيطرة عليها على يد مجموعة متميزة من الشخصيات أكثر من أى فترة سابقة تناولناها بالبحث — وكان السيد ويستون هاف أودن Wyston Hugh Auden الشخصية الرائدة فى عالم الشعر الإنجليزى فى تلكم الأيام ، وقد ارتبط به فى عقل الجماهير ستيفن سباندر ، Stephen Spender ، سيسيل داى لويس Cecil Day Lewis ، لويس ماكنيس Lewis Macnice — على أنهم أصدقاؤه وزملاؤه الدائمون ، وكذلك كان الروائى ايشروود Christopner Isherwood . إن هذه الفكرة ، فكرة جماعة من الشعراء يتجولون فى شكل عصابة — لفكرة مبالغ فيها إلى حد ما كما أشار إلى ذلك السيد سبندر فى مقالاته

حديثة عندما يكتب نافيا أنه لم يجتمع على الإطلاق مع أودن وداى لويس فى آن واحد خلال فترة الثلاثينيات من القرن العشرين ــ وأن أول مرة يلتقى فيها ثلاثتهم كانت فى الواقع فى مؤتمر القلم عام ١٩٤٩م فى ڤينيسيا ـ وربما بالغ الجمهور أيضا فى شأن التماثل بين أولئك الشبان ، وظن الناس أنهم جميعهم إما شيوعيون أو يكادون أن يصبحوا شيوعيين . إلا أن أودن قد وصف نفسه بأنه «متحرر معتدل» ، وكانت فى شعره نبرة دينية ــ وهو الآن عضو أمريكى أرثوذكسى مخلص فى الكنيسة الأسقفية ــ أما ماكنيس فقد أوضح فى قصائد ما قبل الحرب أن ليس بوسعه قبول الشيوعية ، وأنه فردانى سلفى بطرق متعددة .

وكان داى لويس أقرب مايكون إلى موقف شيوعى أرثوذكسى ـ أما سبندر فقد كان عضواً فى الحزب لفترة قصيرة للغاية ، ولقد وافق التحاقه بالحزب نشره لمقال نقدى حاد عن بعض مناحى السياسة الشيوعية ، وبعد سداد رسوم القبول لم يطلب منه رسوم أخرى ، ولم يطلب منه الالتحاق بخلية من خلايا الحزب ، ولم تدم عضويته طويلا .

وأودن اليوم شاعر ورع ، وسبندر شاعر الحياة الداخلية الذاتية ، وداى لويس شاعر السخرية الدرامية المتحضرة ويزداد ميله يوما بعد يوم إلى الانغلاق وضيق الأفق . وماكنيس هو الشاعر الوحيد من بين هؤلاء الشعراء الذى لم يتراجع عن تناول الموضوعات السياسية والاجتماعية ، وهو أقل الجميع تطرفا فهو تقدمى ليبرالى ، بل إنه هو الذى كان يميل فى قصائده الحديثة الطموحة «المملكة» إلى الإفصاح عن عقائد الإنسانية فى عبارات أخلاقية أكثر منها سياسية .

فلو أن هؤلاء الكتاب الأربعة لم تجمع بينهم عقيدة مشتركة بالمعنى الدقيق ، فكذلك لم يجمع بينهم أسلوب مشترك . وكان بين كل من أودن وماكنيس قدر من التماثل فى ولع كليهما باللغة العامية وصور المدنية وقدر من النبرة التحذيرية ، لكن ماكنيس كان أكثر منه ميلا إلى الماديات الحسية متمتعا بالعالم المرئى الملموس لذاته ــ مصنفا فهارس دقيقة للأحاسيس المادية ــ كما نلمس ذلك فى هذا البيت عن محطة كبيرة فى لندن :

«تتصاعد من أوستن ريح السناج والأسماك ورائحة الزيت»

ونجد فى عبارة أخرى له يمسك بـ :

«اللحظة المترنحة مثل كأس من البراندى» .

أما أودن فقد كان العالم الخارجى بالنسبة إليه شائعا ممتعا لا لذاته بقدر ما هو كذلك للأعراض التى يقدمها هذا العالم ، أعراض الاضمحلال الاجتماعى . كان سبندر شاعراً غنائياً ذاتيا أكثر منهم بكثير ، كما أن قواعده الفنية النظمية كانت تختلف عن قواعدهم اختلافا تاما ــ فقد استخدموا شعراً حراً منتظماً على وجه التقريب وإن كان مرنجا أجش قليلاً واستخدموا أشكال المقاطع الصارمة نوعا ــ لكن أداة سبندر المفضلة كانت شعرا حراً نجد فيه عبارات مطولة ملتوية معبرة عن حيرة العقل الأليمة تنتهى بنا بغتة إلى أبيات من الجمال الغنائى العظيم :

أيها الوعل الهائم الرقيق ، ناعس الطرف .
يامن تَعب من خط الأفق المنساب .

ويبدو لى أن السيد داى لويس لم يكن يتمتع بهذا الأسلوب المتفرد مثلما كان هؤلاء الكتاب الثلاثة ، وإن بعض قصائده التى يخاطب بها أودن ــ والمحاكية لأسلوبه الأكثر صخبا وتفككا ــ لرديئة بكل جلاء ووضوح . وكان يدين بشعره الأكثر أصالة وغنائية ، لييتس (Yeats) وقد شعر أنه حان الوقت لإحياء القصيدة النثرية البطولية ، لكن محاولاته فى هذا المجال تدعو إلى الإعجاب باعتبارها محاولات وليست انجازات مثلما نورد تقريرا عن رحلة طيران مبكرة من بريطانيا العظمى إلى أستراليا

وتكشف ترجمته القوية والتى هى غاية فى الوضوح للإنيادة عن مدى القدرات الرائعة التى يتمتع بها كشاعر نثرى لو استطاع أن يجد فى الثلاثينيات من القرن العشرين موضوعاً جوهريا ؛ وإن ترجمته لواحدة من خطب تيرنوس Turnus فى عبارات من البلاغة السياسية الساخنة والمعاصرة الصاخبة ، لتكشف عن حقيقة مؤداها أن الجوانب الأكثر فجاجة فى أسلوب الثلاثينيات من القرن العشرين بوسعها أن تخلق شعرا رقيقا فى المناخ الصحيح .

ولا يستطيع المرء أن يمنع نفسه من الشعور بأن أودن كان يمثل بالنسبة لداى لويس التأثير الخانق وأنه هو الذى حاد به عن تطوير قدرته تطويرا صحيحا وقد أصبح أسلوبه منذ نهاية الحرب أكثر تعقيداً ودقة بالرغم من أنه لايزال غاية فى الطلاقة والانسياب ، كما نلمس ذلك فى قصيدته الطويلة الأخيرة (زيارة إيطالية) وربما أصبح هذا الأسلوب أكثر قوة بفضل ممارسته لترجمة «رعويات ڤيرچيل» ، (مقبرة على الشاطىء) لڤاليرى Valery . وإنه فى الواقع لعسير علينا اليوم أن نجد بين أعمال هؤلاء الشعراء الأربعة هذا التشابه العائلى الذى كان يبدو واضحا فى الثلاثينيات من القرن العشرين فقد اتخذ كل منهم طريقه الخاص .

ومع ذلك فقد كان هناك تشابه ، فإن عادة اجتماع هؤلاء الشعراء بعضهم ببعض قد جعلت لعلاقة الزمن معنى ووقعا ــ فقد عملوا معاً وأثر بعضهم فى البعض ــ فقد قام ماكنيس وأودن معاً بزيارة لأيسلندا وكتبا كتاباً عنها وقد اشترك أودون وإيشروود فى كتابة مسرحيات معا . كما كتبا كتاباً عن زيارة الصين . وكانوا يهدون القصائد أو المجلدات إلى بعضهم البعض ، وكانوا يظهرون جميعا فى نفس المجلات والمجموعات الشعرية . وأصبح عمل هؤلاء الشبان فى أول الأمر مألوفا فى مجموعة شعرية «بصمات جديدة» أصدرها مايكل روبرتس Michael Roberts ، وهو شاعر ممتع وناقد هام أكبر قليلا من بقية المجموعة ، والذى وافته المنية فى سن مبكرة ، وقد حزن عليه كثير من الأصدقاء والمعجبين حزنا كبيرا فى عام ١٩٤٩م .

لقد صنع روبرتس فى سبيلهم أكثر من مجرد نشر أعمالهم ، وكان يمثل بالنسبة للكثيرين منهم نوعا من شخصية الأب أو على الأقل شخصية الأخ الأكبر ، وكان استحسانه وإعجابه أمرين يعنيان فى نظرهم تقديراً عظيما . وكان روبرتس متسلقا للجبال موهوبا ، وإلى تأثيره تعود إلى حد كبير صورة البطل كرائد ومكتشف وقائد لحملة وحيدة مهجورة ، تلك الصورة التى تلعب مثل هذا الدور الهام فى شعر جماعة أودن ؛ هذا بالرغم من أن كل من أودن وسبندر كان له إخوة اشتهروا بأنهم مكتشفون ومتسلقون للجبال . [illegible] صورهم النموذجية من ارتباطهم العاطفى الوثيق بجو حياة المدارس [illegible] العامة وأحيانا نجد فى أعمالهم ما يمكن أن نطلق عليه [illegible] [illegible] ، [illegible] وتأكيداً على أهمية الجماعة الصغيرة وراثاتها [illegible]

بخلفية قصة «مغامرة لصبي» ، أما الصورة الأخرى التي ربطت بينهم فقد كانت صورة الملاح الجوي المعتزل ـ بطل عصر الآلة الذي فر على أية حال من نظام الجماعة ، أو يأس الجماعة في عصر الآلة أو الذي يبدو كذلك .

وقد يقول المرء إن هؤلاء الشعراء رأوا حولهم عالما له أمن ظاهري واندفاع محقق ، وكانوا على وعي بمخاطر العدوان الفاشي واحتمال حرب جديدة قبل أن يدرك هذه المخاطر جماهير الشعب ، بل وقبل أن يدركها الجميع بزمن طويل باستثناء أفضل وأكثر الصحفيين والسياسيين اخلاصا ـ وكان من الطبيعي أن يتحولوا عند الأمن الظاهري والاندفاع المحقق إلى صور المخاطر التي كانت تواجه بشجاعة وصور الهدف الذي يعيه الإنسان . وكانوا يشعرون بنوع من الموت ينتشر حولهم في انجلترا ـ تلك التي حملت بفضل هبوط الأسعار المفاجيء والتي كانت تعج بالعاطلين يتكئون على الجدران يقرأون الصحف ، وقد يقتسم الاثنان منهم سيجارة وحيدة بأنفاس حذرة رقيقة . لقد أرادوا بالناس أن يشعروا بتوترات أو مناظر العصر ، وأرادوا بهم كذلك أن يكونوا على وعي بما ينطوي عليه العصر من قوة ممكنة وهدف وجمال . ومن ثم فإن صورة الآلة بقوتها المنضبطة قد أخذت بلبهم ، وطفق سبندر يكتب بشكل غنائي عن البوابات وقاطرات السكك الحديدية مثلما يكتب الشعراء الأقدم عن السحاب والورود . كانت الآلة ترمز إلى الطاقة والعصر الضعيف المترنح يحتاج إلى الطاقة أكثر من أي شيء آخر .

«هنا تعال وعُب من الطاقة ومن الطاقة لاغير تَعُب»

ويرى بعض الناس أن عبارة سبندر السابقة قد تعني تلخيصا لاتجاهات الجماعة برمتها .

والذي نلاحظه في مناخ شعر هذه الجماعة هو ما يمكن أن نطلق عليه بشكل مانع جامع نبرة الرجولة في كثير من شعرهم بالرغم من أن ذلك ينطبق باقتدار على شعر داي لويس ولايكاد ينطبق البتة على شعر لويس ماكنيس ، وإن عالمهم عالم يستبعد بشكل كبير الحياة العائلية والمودة الأسرية ، ويستبعد كما رأينا ما يتصور السيد جريفز أنه الموضوع التقليدي العظيم لكل الشعر الصادق ـ وهو الحب الرومانسي حب الرجل للمرأة

وهو حب رومانسى لأنه مزيج من الخوف واليأس ينشد نشوة سوف لايكون في مقدورها تعزيزه وبقاؤه . أما أودن فنراه في قصائده يستغل كلمة (الحب) المؤثرة الغامضة المثيرة استغلالا كبيراً :

«أيها الحب ، أنت الوله ذاته بالفردوس المطمئن»

إلا أنه يعنى بالحب ، الحب الاجتماعى الأكبر الأعم ، حب الإنسان للإنسان الحب الذى يمكن أن يقال عنه إنه الحب الإنسانى ، ولنستشهد به مرة أخرى إذ يقول : لايبيح الجوع اختياراً .

للمواطن أو الشرطة : ،

علينا أن نحب بعضنا البعض ، أو نموت .

بيد أنه في « الفردوس المطمئن » ولا غير أو في حالة من البراءة ، نجد الحب بهذا المعنى هو الذى يجعل من الحياة حياة رائعة أو يجعل منها على الأرجح أمراً نتصرف بمقتضاه بشكل طبيعى وأنانى دون أن نضع على أنفسنا قيوداً . ومعنى الحب المشار إليه هو التقدير السليم وغير المبالغ فيه للآخرين ـ قائماً على تقدير سليم وغير مبالغ فيه للذات وهو « الوله ذاته » . ونجد أودن يفكر في عبارات مثل « منافع خاصة » و« اهتمامات أنانية » . أما عن حال الإنسان الهابطة على الأرض « والغير مطمئنة » وإن كانت مفعمة بالهموم . فإن « الحب » و« الوله » بهذين المعنيين بينهما صراع دائب .

وإن كل فرد له حق مساو لحقوق الآخرين في الحب ، يريد خفية أن يعامل معاملة متميزة تستوعب كل ما هو متاح من الحب وأن يحظى بحب «يختص به وحده » . وينتشر هذا النوع من الصياغة في شعر أودن كله منذ البداية وينبغى أن نلاحظ أن هذه الصياغة أقرب إلى المسيحية منها إلى الماركسية وهى قائمة على معتقد أصل الخطيئة . بيد أن هذه المجموعة من الأفكار في قصائد أودن المبكرة لا تتسم بالتعبير الدينى بوجه عام . كما أن أسس التفكير المسيحية لا تلح على القارىء ، وغالبا ما تكون لغة هذه القصائد بعيدة عن لغة الدين بل ولغة السياسة وأقرب إلى لغة الدوافع اللاواعية للنفس الإنسانية . وفي عبارة شهيرة ينبثق هذا الاتجاه بشكل غاية في الوضوح عن ملكة التخيل الهامة التى يتمتع بها أودن في مجال النثر

والشعر فى كتاب « الخطباء » « ماذا تظنون بانجلترا ، هذه البلد التى هى بلدنا حيث لا ينعم فيها أحد ؟ » . ولما لم يكن أودن متأثراً بفرويد Freud فحسب وإنما كان متأثراً بالتأملات الأكثر تطلعاً وتخيلا لجرودك Groddeck عالم النفس الألمانى الأقل ذيوعاً . فقد مال إلى اعتبار غالبية أنواع الأمراض على أنها التعبير العضوى عن بعض أنواع الفشل النفسى فى مواجهة العالم بشجاعة ، وكان مثل صامويل باتلر Samwel Butler يميل إلى تصور المرض على أنه نوع من الجريمة ، والجريمة على أنها نوع من المرض .

ومن ثم فإن موقف أودن تجاه الإنسان والمجتمع موقف إكلينيكى علاجى فهو يشخص المرض ويقترح العلاج . وكانت انجلترا فى الثلاثينيات من القرن العشرين تبدو له معتلة ، ومرجع ذلك إلى ازدياد البطالة وزحف العدوان الفاشستى فى أوربا وأفريقيا وفشل الطبقات الانجليزية التقليدية الحاكمة فى أن تضطلع بمسئولياتها كما كان يبدو لأودن ، ووجد فى كتابات فرويد ما بدا له مفتاح الفشل الداخلى لأفراد الطبقة العليا فقد حال المذهب التطهرى التقليدى والزخرف المعهود بينهم وبين أن يكونوا صادقين مع عواطفهم ورغباتهم . فقد ذوت « الخيرية » منهم واستحالت إلى مجرد « وقار » وأصبحت بلاءً عليهم ، هذا هو ما شعر به د. هـ لورنس D. H. Lawrence أيضا وقد مالوا إلى أن يكونوا عُصابيين مهووسين شواذ ، رجالا قد استولت عليهم تفاصيل هواية مسيطرة تنأى بهم عن الحياة مثل هواية جمع الطوابع أو مشاهدة الطيور ـ، وإن كل هذه الأنواع من الاتجاهات الدفاعية الذاتية المراوغة كانت تمثل بالنسبة لأودن ما كان يسميه « العدو » ، وكان العدو باختصار هو الشخص الذى يتحاشى الاشتباك مع حقائق موقفه الأليمة ، ومن ثم فهو الذى يزداد مرضه العقلى سوءا مفضيا فى النهاية إلى مرض عضوى .

ومن ناحية أخرى وجد أودن فى كارل ماركس Karl Marx ما كان يعتبره مفتاح الفشل للطبقات الحاكمة كجماعة قائمة بذاتها ، ولقد فسر فرويد فشل هذه الجماعة بكونها (أفراداً) ـ فإن الطبقة الحاكمة كأفراد قد صارت تعانى من مرض أخلاقى إذ إنهم رفضوا أن يعترفوا بحقيقة العاطفة والرغبة ، ورفضوا باعتبارهم جماعة أيضا الاعتراف بانهيار طراز قديم من المجتمع ، ووجود قوى اجتماعية تطالب بمولد طراز جديد . وغالبا ما كان

يشار إلى أنه من التناقض أن يكون هؤلاء الشعراء الشبان أنفسهم أعضاء فى الطبقة الحاكمة بينما هم بأشكال مختلفة أكثر تطرفاً فى أفكارهم من العامل البريطانى ، وأنه كان ينبغى عليهم أيضا أن يجتذبوا القراء الشبان من طبقتهم بشكل رئيسى . أما شعر أودن وأصدقائه فقد بدا لقراء الطبقة العاملة مُلْغِزاً غامضا ولم يتخذ الشكل الذى كان ينتظر للشعر أن يتخذه مثل شعر ديلان توماس Dylan Thomas ، وجورج باركر George Barker الذى غالبا ما يسوده الاضطراب الفكرى لكنه أكثر مباشرة من الناحية العاطفية وأكثر تنميقا بالصور وقد وجد طريقه إلى جمهور الطبقة العاملة بشكل أفضل بكثير من غيره ، كما اكتشفت ذلك أثناء سنوات خدمتى فى الجيش عندما كنت أحاضر وأقرأ للجنود . ويتسم الأسلوب الشعرى لأودن وجماعته بقدر من الصرامة المتعمدة « وتحاشى العبارات الشعرية المستهلكة » والعامية المقيدة الأقرب إلى الجدب والخواء ، وجمال الصرامة هو آخر نوع من الجمال يحتمل أن يقدره الفقراء الذين حرموا منه ولا يزالون يتحرقون شوقا إليه . فهم يفضلون بشكل كبير التنميق وحيوية التعبير وقوته ولمسة من « الحياة واللون » ، وهذا استطراد على أية حال . إن السبب الرئيسى الذى ترجع إليه العلة فى أن شعر أودن ورفقائه كان لا يروق بشكل أساسى إلا لطبقتهم الخاصة ــ هو أنه كان يخاطب الإحساس بالذنب أو هذه المسئولية ، فقد كانوا يشعرون بأنه إذا ما كانت الأمور قد ساءت أوضاعها فلم يكن مرجع ذلك على الإطلاق أو بصورة كبيرة إلى خطأ العامل وحده . وقد يشعر قراء طبقة أودن أن الخطأ خطأهم وخطأ آبائهم بشكل رئيسى . والأعضاء الثوريون والمتطرفون فى كل العصور كانوا فى الواقع يأتون من أعضاء الطبقات الحاكمة ــ أكثر حساسية أكثر مما كانوا يأتون من الطبقة العاملة ذاتها .

ومن ثم ففى الوقت الذى كان يرى قراء أودن أنه وجماعته على حافة الشيوعية ، كان المفكرون الشيوعيون الأرثوذكس المتشددون قد بدأوا بالفعل إساءة الثقة بهم ــ بل إنى أتذكر أنى قرأت مراجعة فى صحيفة ماركسية لعمل من أعمال أودن الذى هو على قدر كبير من التأثير ، وإن كان على قدر كبير أيضا من الغموض فى الثلاثينات من القرن العشرين ذلك هو كتاب « الخطباء » وقد اتهمت هذه المراجعة أفكار الكتاب بأنها أفكار فاشية

ويُعد هذا الاتهام بشكل من الأشكال اتهاما ظالما ساذجا وغير دقيق ، ومع ذلك فإن ما نطلق عليه أساطير أودن وجماعته أو ما نسميه ببساطة خصائص المسرحية الشعرية فى مواجهة فكرهم الأصيل ، ربما كان له علاقة بالأساطير الفاشية أكثر من علاقته بالأساطير الشيوعية . وقد كتب أودن فى « الرواد » عن الأبطال المستوحشين والمكتشفين وملاحى الجو ، ومتسلقى الجبال ومجموعات صغيرة متفردة من الكشافة الذين يعبرون حدود الأعداء وعصابات المتآمرين بكلمات السر . ولقد لقيت هذه الكتابات باعتبارها رموزا استحسانا مباشرا لدى الفاشيين الرومانسيين من الشبان الألمان أو الإيطاليين ، بالرغم من أن تفسيرهم الفكرى لهذه الرموز كان مختلفا تماما عن ما يراه أودن ؛ ويتطلب الشعر الشيوعى استخداما لرمزية المعاناة الكبرى للجماهير ، أو بالأحرى لا يتطلب هذا الشعر رمزية أو ترميزا على الإطلاق ، وإنما يتطلب مخاطبة مباشرة لهذه الجماهير واطراءً مباشرا ونبرة من نبرات الحث المباشر ، وتصويرا مباشرا لأنشطتهم وآلامهم . ولا ينبغى أن يكون هذا الشعر مُلغِزا أو ايحائيا أو غامضا ، ولا ينبغى أن يطالب الجماهير بمستويات ثقافية تشعرهم بالنقص أو تضعف نضالهم ــ وإلى هذا يرجع السبب فى أنه من العسير أن نكتب الشعر الشيوعى الأرثوذكسى المتشدد أو أن هذا هو العلة فى أنه عندما يكتب شيئاً من الشعر يلتزم بهذه القاعدة من وجهة النظر الشيوعية ، لا يبدو لنا فى الأغلب الأعم شعرا وإنما هو شيء آخر ــ بلاغة ودعاية وترتيلة رسمية .

من غير الصواب أن نصف شعر أودن وأصدقائه بالشعر الفاشى ، باستثناء استخدام الشيوعيين لهذه الكلمة لوصف كل مايفشل على المدى القصير أو البعيد فى خدمة المصالح الشيوعية بما فيها الفكر الموضوعى فى بعض الظروف إلا أنه من المحتمل على المدى البعيد أن تكون الأهمية العلمية لشعر أودن وجماعته متمثلة فى إيقاظ الإحساس بالمسئولية الاجتماعية بين شبان طبقتهم أكثر من أن تكون إيقاظاً لوعى الطبقات العاملة . ومما تنطوى عليه أعمال هؤلاء الشعراء حتى شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين هو الميل الشعورى القوى إلى التراث الذى ظهر بشكل أكثر جلاء فى أعمالهم المتأخرة وكما سبق أن ذكرت فإن الشاعر الوحيد من بين هؤلاء الأربعة الذى غير اتجاهه بشكل أقل وضوحا ، والذى ربما لم يتغير تغيراً

كاملا وإنما ازداد نضجا منذ الثلاثينيات من القرن العشرين هو لويس ماكنيس Louis Mac Neice .

لم يكن ماكنيس يوما ماركسيا بل لم يظهر يوما تعاطفا كبيرا مع الماركسية ولقد كان موقفه ولايزال هذا الموقف الذى نسميه فى انجلترا موقفا «تقدميا ليبراليا» قد يختص به من يصوت فى جانب حزب العمل ، وإن لم يأخذ بعين الاعتبار بعض الخلافات الاجتماعية التقليدية للوظيفة والوضع الاجتماعى أو الأخلاقى ، والآداب باعتبارها خلافات غير مرغوب فيها لذاتها . ويكاد أن يكون ذلك مناقضا للواقع إذ إن التنوع داخل الوحدة أمر مرغوب فيه والشكل المفروض أمر غير مرغوب فيه . وهو موقف من لا يرغب فى أن يرى الدولة تسيطر على الفكر أو الفن أو أطر الحياة الفردية الحرة الجسورة . ولايزال ماكنيس متطرفا على نحو من الأنحاء . ويرى هذا الشكل من المذهب المتطرف أن مهمة الإصلاح السياسى تتمثل فى تخفيف أو إزالة — إن كان ذلك ميسورا — الشرور الحقيقية القائمة ، وهى المهمة التى تحافظ على الجهاز العام المحرك للحياة سلساً منضبطا دائب العمل ، وإن لم يتمثل هذا الدور بكل تأكيد فى إزالة المؤسسات القائمة والإطاحة بكل الامتيازات الاجتماعية القائمة بهدف تأسيس عالم جديد من القاعدة . ويكاد هذا الموقف الذى حاد قليلا عن المحور أن يكون هو الموقف النمطى للمفكرين الإنجليز منذ الحرب ، وإلى هذا يرجع السبب فى أن ماكنيس ظل قادراً على تعضيد وتعزيز هذا الموقف بينما اضطر رفقاؤه إلى التراجع عن موقفهم الأكثر درامية وإن كان أقل واقعية فى الثلاثينيات من القرن العشرين . وكان ماكنيس بطبيعة الحال رائدا لهذا الموقف فى أوقات عصيبة حين كاد أن يبدو هذا الموقف موقفا ثوريا .

لقد ظل أودن وسبندر وداى لويس وماكنيس ينظر إليهم بشكل عام ومطلق من قبل أشياعهم العسكريين — على أنهم حيال الموقف المعاصر فى الثلاثينيات من القرن العشرين ، أصحاب اتجاه مناهض للفاشية ولاتزال الحقبة التى عاشوها مثال جدل ونزاع ، ولا أتصور أن هناك نقدا أدبيا خالصا لأعمالهم ينطوى على قيمة كبيرة . ونجد أن كل من يكتب عن حقبة الثلاثينيات من القرن العشرين متشيع لهذه الحقبة بشكل أو بآخر ، ولم يكن هناك من يستطيع أن ينسى الشعراء وينظر فى أمر قصائدهم بشكل

مستقل ـ ومع ذلك فإن التنسيق الدائب للكلمات هو الذى يضفى على الشعر بقاءً أكثر مما يضفيه عليه الاستحسان العابر المحدود بالزمان والمكان . لنبحث إذن عن تنسيق الكلمات فى بعض المقتبسات من كتابات هؤلاء الشعراء ودعنا فى الوقت عينه نتناول بالفحص والدرس هذه المقتبسات بهدف توضيح فهمنا للتميز الفردى لكل شاعر من هؤلاء الشعراء .

وهاك أربع قطع لكل من أودن ، سبندر ، داى لويس وماكنيس نسوقها تباعا :

١ ـ يالحسن طالعى ، هذا الموضع من الزمان والمكان
مكانى المختار للعمل والإثمار
هنا : نسائم الصيف الطرية
وسويعات الاستحمام والأذرع العارية
وعبر أراضى الاخضرار يتهادى المتسكعون
كلها مواضع تروق لعين الوافدين

ـــــ

وفى حلقة مع صحبة الرفقاء .
أجلس فى هدأة المساء
مفتونا مثل الأزاهير
وبواكير الضوء تنسل من مكلنها
متدرجة بكل تضرعه الحانى الوديع
وطاقاته ومنطقه المنيع .

ـــــ

وبعد زمان ورغم فراقنا
لم يزل يعود بنا الحنين إلى تلكم الأمسيات
لم ينظر الخوف فى ساعته
والأحزان الهائلة تبخترت وازورت عن الظل
ووضعت على ركبتينا أنوفها
ثم وضع الموت كتابه .

ـــــ

٢ـــ دائب الفكر أنا فيمن كانوا حقا عظماء
أولئك الذين حفظوا وهم أجنة تاريخ الروح
عبر دروب الضوء حيث تصير الساعات شموسا
صادحة دون نهاية ـ الأمنية العذبة هى تلك
الشفاه التى مازال بها مس من نيران
تحكى عن الروح المتسربلة من الرأس إلى القدم برداء الألحان
أولئك الذين جمعوا من أغصان الربيع
رغبات تقاطرت على أجسادهم كما الزهور

ــــــــ

٣ـــ برغم كل الأشياء وأحيا هنا
أحيا كمن يحيا بين قوتين جماهيريتين
لاينجيه منهما حياد والتزام
ولايبهجه انشغال واهتمام
مثل هذا سوف لايترك حياً
الجناح البرىء سرعان ماتغتاله اليد الغادرة
والأنجم السيارة تتلاشى فى الفجر الأرجوانى
عندما يصطرع عالمان .

ــــــــ

زحف الحياة الأحمر
يتيه متعاليا
ينشر لونا دمويا ضافيا
يُوقع أغنية على صحيفة فريدة
يصنع أحزانا لها أعماق أغوارها بعيدة

ــــــــ

لنمض إذن برغبات جديدة
هنالك حيث اعتدنا البناء والحب
لا أرض للإنسان فالأشباح وحدها تحيا هنالك والجان
بين جحيمين من النيران

ــــــــ

٤ ــ ثم تترنح الستائر بغتة داخل حجرتى
النباتات ذاوية ـ وتروح الطيور إلى موطنها متثاقلة
وعلى الأشجار تذوى الزهور البيضاء دون ما جدوى
ويَهْمِى المطر قطرات تملأ العيون

ــــــ

الآن ، يهبط التطهير ، يهطل هطولا لايذهب بالأدران
يُفتّق أزاهير أخيلتنا العريقة
وهوى نفوسنا وعواطفنا العتيقة
وحبنا للصباح .

ــــــ

ظلام النصف بعد الثامنة رسول الليل ،
سحب أشبه ببنيان يتهدم وبرق يغمر الأرجاء
بشرى ، سيف الملاك الكبير الممسوس
خطف الأبصار حين امتشاقه من غمده

ــــــ

لو أنك تظهرين وتتحدين البلور
أسوار المطر وخنادق الرعد ذات الغور البعيد
لو أنك تظهرين لسوف أفيض سعادة
الآن وليس بعد الآن .

ــــــ

نلاحظ فى المقطوعة الأولى لأودن الحركة القوية المنتظمة للمقطوعة الشعرية حتى إن القصيدة تبدو وكأنها تطالبنا بقراءتها بصوت مرتفع والحركة تتسم بالبساطة وهى من بحر العميق مع الاستبدالات المعتادة :

يالحسن طالعى ، هذا الموضوع من الزمان والمكان
مكانى المختار للعمل والإثمار .

وليس فى القطعة صدعٌ ولا ارتجاج بل إن بها حركة متهادية كايقاع خطو الجواد . وليست هناك مصاعب تكتنف نسق الكلمات باستثناء هذه العبارة :

يالحسن طالعى ، هذا الموضع من الزمان والمكان

وتعنى هذه الجملة معنيين فى وقت واحد : قد تعنى أن :
هذا الموضع من الزمان والمكان محظوظ
وقد تعنى على سبيل الحذف : أنى أنا المحظوظ .

أو قصد بها على الأرجح أن توحى بكلتا هاتين الفكرتين ، فلو أن اتساق الكلمات وترتيبها هو ذاك الذى تختص به المحادثة فكذلك يكون اختيار الكلمات . إن اختيار الكلمات فى الواقع يوقظ القارىء الذى ربما يهدهده الوزن ويريحه راحة كبيرة ، بيد أن الحركة المهتزة فى نفس الوقت تجعله يرتضى الاختيار المبتذل والمثير أحيانا ، أو الاختيار الحاد اللاذع للكلمات . وعبارة «مع صحبة الرفقاء» قد تبدو أكثر ملاءمة فى خطبة فى حفل جوائز مدرسية أكثر من ملاءمتها لقصيدة من الشعر إذ يحمّلها الوزن ويضيف إليها مشاعر رومانسية معينة ، وكذلك يضيف الوزن أيضا إلى عبارة «يتهادى المتسكعون» التى توشى بعبارة من عبارات النشرة الوصفية عن فندق ساحلى . فلو أن هذه العبارات مبتذلة بشكل متعمد مؤكد فإن الأبيات :

هنا نسائم الصيف الطرية
وسويعات الاستحمام والأذرع العارية .

تعود بنا إلى الوراء قليلا ، فالوزن التقليدى وحركة المقطوعة قد أيقظا فينا مايسميه د. ريتشاردز Dr Richards «استجاباتنا المختزنة» . فنحن نتوقع أن تكون «نسائم الصيف» «لطيفة» و«مريحة» بل «وشافية» ويذكرنا أودن بأن أحد أسباب حبنا للصيف يرجع إلى أن الاستحمام مع الآخرين لو كانوا يتمتعون بالرشاقة والجمال أمر مثير إثارة جنسية لطيفة وفى نفس الوقت نجد كلمة (الطرية) كلمة طريفة بها لمسة من العامية ، كما نجد التأكيد على العنصر غير الجنسى أو الجنسى البرىء فى «الأذرع العارية» ، «والسيقان العارية» كان بكل تأكيد سيحظى بتأثير آخر أكثر حدة . ويعنى هذا التأكيد أن هذا العنصر الجنسى ماهو إلا شىء دقيق لطيف حالم مثير للتأمل وجزء من الجو العام للصيف اللطيف . وليس من المفروض أن نبالغ فى التأكيد على هذا العنصر وإنما ينبغى أن يوضع فى موضعه الصحيح . إن المتعة الحقيقية التى يفكر فيها أودن هى متعة الحديث الحر الطليق بين مجموعة من

الأصدقاء أغرتها روعة المساء اللطيفة بالخروج ، فراحت تجلس فى الهواء الطلق على شكل دائرة ، وهذا الموقف أحرى بالتذكر مثلما كان ووردزوورث يتذكر لحظات نشوته النائية فوق التلال فى مواقف أخرى أكثر صعوبة والأمر الجوهرى فى موقف القصيدة يتمثل فى الانتصار العابر للجو الصحو الجميل والمناخ الودود الذى يشمل إحباطات وتوترات شبان عصرنا الأذكياء :

لم يزل يعود بنا الحنين إلى تلكم الأمسيات
لم ينظر الخوف فى ساعته
والأحزان الهائلة تبخترت وازوورت عن الظل
ووضعت على ركبتينا أنوفها
ثم وضع الموت كتابه .

وتعد هذه الأبيات نماذج لإحياء أودن الرائع عند بداية كتابته لأمور كانت بكل تأكيد تبدو لغالبية الشعراء والنقاد حيل التجسيد الشعرية البائدة من القرن الثانى عشر . وتكتسب هذه الحيل لدى أودن حيوية وحياة ، إذ إنه يجد الصورة الملائمة الدقيقة لهذه الحيل الشعرية ــ فحالة الشخص الموتور بشكل دائم والذى ينظر إلى ساعته ــ ليست السمة الوحيدة للرجل المذعور لكنها تصبح لدى أودن رمز الذعر نفسه ــ فهى تزيد فكرة الخوف تجسيداً وواقعية بالنسبة إلينا . وهذه الأبيات التى هى مخلوقات جميلة مروعة ، والتى تتيح أخيرا الفرصة لنفسها فى أن تنعم بالرقة والجمال إنما تجعل فكرة الخوف لدينا بشكل من الأشكال أكثر واقعية .

والبيت الرائع : ووضع الموت كتابه

يذكرنا بالطالب الشاب جالساً وحده فى زاوية يتظاهر بالقراءة وهو يتوارى خلف كتابه لفرط خجله أو لافتقاره إلى الشجاعة الكافية للمشاركة فى الحديث . ونوع الموت الذى يدور بخلد أودن هنا ليس هو الموت العضوى بقدر ما هو تقهقر عصبى مذعور بعيداً عن الحياة . ومن ثم فهو يقدم إلينا فى هذه الأبيات مناخا ومشهداً وتعليقا أخلاقيا من نوع أصيل . ونجد أنفسنا مضطرين إلى مراجعة مواقفنا حيال أمور عديدة ، وأول هذه الأمور جميعا هو أكثرها إمتاعاً فى الأجازة الصيفية ، ولامندوحة لنا قبل كل شيء عن الاعتراف بأن هناك مزيداً من الحس المادى فى هذه القصيدة أكثر

مما نتصور . وحينئذ نجد الإحساس بالصداقة هو العنصر الرئيسي . لكن أودن يسأل ما جدوى هذا الإحساس بالصداقة ، ويجيب إنه يمكننا من قهر خوفنا وتوترنا ويقاسمنا أحزاننا .

ومن ثم فقد نميل إلى تعميم القول بأن أودن يروقه أن يبدأ بموقف مادى ملموس ، ويروقه أن يستخلص من هذا الموقف درساً أخلاقيا ، وإن كان يروقه أيضا أن يعبر عن هذا الدرس بطريقة مادية ملموسة أقل تجريداً فى صياغتها وأكثر استخداماً للصور الرمزية أو الإيحائية ــ وهو يفضل بوجه عام الأشكال الشعرية الصارمة نوعاً ، بل إن انتظام حركة قصائده قد يصبح انتظاما آليا إلى حد ما . ونجد فى هذه المقطوعات ايحاء طفيفا باهتزاز الحركة ، بل إن نفس الأوزان المنتظمة إنما تستخدم لهدهدة القارىء وإبعاده عن الحذر والترقب . كما أن القارىء يطمئن ويستنيم كذلك إلى العبارات العامية أو الدارجة ، أو الاستخدام المتعمد أحيانا للعبارات المبتذلة المستهلكة : «وعبر أراضى الاخضرار يتهادى المتسكعون» .

ومن ثم نجد أودن بعد أن دعم موقف الثقة ، قادراً بشكل تدريجى على نقل منظور القارىء وحمله على تغيير وجهة نظره السابقة . ويعد أودن شاعراً يتمتع بقدرات متعددة متنوعة واسعة إلا أن هذه التعميمات إنما تنطبق على الأقل على قدر كبير من انتاجه الأدبى .

أما الفقرة الثانية لسبندر فتختلف اختلافا تاما من حيث النبرة ، فهى بالدرجة الأولى لم تكتب بقواف من قوافى الشعر ، وإنما كتبت كنوع من الشعر الحر الخالص والذى يستطيع فى الوقت ذاته أن يحتوى على أبيات من تسعة مقاطع مثل : «أولئك الذين جمعوا من أغصان الربيع» وأبيات أخرى من ثلاثة عشر مقطعا مثل :

«تحكى عن الروح المتسربلة من الرأس إلى القدم برداء الألحان» وبوسعنا أن نجد بيتا أو بيتين من الممكن تقطيعهما بشكل منتظم إلى حد ما . «// صادحة / دوى ما / نهاية . // الأمنية / العذبة / هى تلك» لكننا لسنا بوجه عام نبحث عن الوقع المنتظم المتكرر كذاك الذى نجده فى مقطوعة أودن . فنحن نفكر على الأرجح فى عدم انتظام وزن لغة الشعر الحر حين يستخدم هذا الشعر فى مسرحية يصبح من الممكن للبيت ذى المقاطع العشرة أن يُشد أو يرخى وفقا لمتطلبات البلاغة .

ومن الأمور التى تساعدنا على تحديد اختلاف سبندر عن أودن أن نقرر أن هذه المقطوعة هى من المقطوعات البلاغية أو أنها أشبه بالخطبة بشكل لايتصف به أودن ، وأننا عندما نقرر كما يقرر النقاد ذلك فى أغلب الأحايين أن سبندر حين مقارنته بأودن يكون شاعراً غنائياً نموذجيا ، فلا نعنى بهذا التقرير ايقاعه الشعرى بشكل دقيق . والذى يشغل أذهاننا هو استخدام نوع من الصور يرتبط بشكل تقليدى بالشعر الغنائى كما يرتبط بنوع معين من المفردات اللفظية مثل إعادة وتكرار فكرة الغنائية فى هذا المقام ، «الأغنية» و «الغناء» واستخدام العبارات العاطفية المستهلكة مثل «الأمنية العذبة» ، «شفاههم التى مازال بها مسّ من النار» ، «رغبات تقاطرت على أجسادهم كما الزهور» . والابتذال فى هذه العبارات لايشبه الابتذال فى عبارة : «يتهادى المتسكعون» . ويستخدم أودن فى القصيدة عبارة قد تأتى من لغة نشرات الفنادق . أما سبندر فيستخدم عبارات نألفها ونكاد نضيق بها فى أنواع أخرى من الشعر إلا أنه يلبسها إطاراً إيقاعيا بلاغياً ، وتضفى إيقاعاته تأثير الصدق الوىء ونشعر أن استخدام العبارات المستهلكة قد يكون جزءًا من هذا الصدق : والسؤال الذى يطرح نفسه هو : «لماذا يصوغ سبندر عبارة جديدة لفكرة قديمة ؟»

والفرق الآخر الملحوظ بين فقرتى كلٍ من أودن وسبندر هو فقدان المادية الملموسة أو الافتقار إلى إجابات محددة قاطعة على استفهامات مثل هذه : «من ؟ متى ؟ ماذا ؟ أين ؟ كيف ؟» منتشرة فى مقطوعة سبندر من أولئك الذين كانوا حقا عظماء ؟ ومتى ازدهروا ؟ وماذا صنعوا من الأشياء ؟ أهم شعراء أم فلاسفة أم علماء أم جنود ، أم مصلحون إنسانيون أم مجرد أقوام عاديين طيبين مخلصين بشكل غير مألوف يعيشون فى ذهن سبندر ؟ ونعلم أنهم أولئك الذين ترسموا وهم أجنة تاريخاً ولايعنى هذا أكثر من أنهم ترسموا طريق تطورهم المستقيم ، ولكننا لانعلم شيئا عن ماهية هذا الطريق ـ وقد نتساءل عن معانى الأبيات ذات الروعة والحيرة المذهلة :

عبر دروب الضوء حيث تصير الساعات شموسا
صادحة دونما نهاية .

وسواء كان بمقدورنا أن نتصور الشموس تفترش الدروب أو نتصور أن هذه الشموس تغنى ، أو نتصور الساعات دون نهاية ، فإن هذا التصور

برغم ذلك يعد نقداً أجوف عياباً . وبالرغم من أنه من الميسور أن تحدد المعنى النثرى والذى يقول : «وعبر دروب حيواتهم المشرقة لم تكن فيها يبدو شيئا يمضى عابرا ، وإنما هو شىء أبدى كالشمس» . فإننا مع ذلك نجد هذه العبارة فى النثر عبارة عاطفية وجوفاء بكل تأكيد ، أو نجدها عبارة فى حاجة إلى تعزيز بالتفاصيل المحسوسة الملموسة . ومن الغريب أن إعادة التنظيم المنطقى للعبارة ليس على وجه التقريب مثيراً من الناحية الشعرية مثل الإثارة التى يولدها التعبير غير المنطقى ، أو ليس مثيرا على الأقل مثلما يكون التنسيق الخيالى للصور ــ ولا يروق لى أن أفسر سبب غرابتها على أساس من القواعد العامة وعلى المرء أن يلاحظ العلاقة المتراخية بين الشفاه التى بها مسٌ من النار التى تحكى عن الأرواح وبين الأجساد التى تقاطرت عليها رغبات كما الزهور ويعنى سبندر بعبارة «حقا عظماء» أنهم لا يضحون بالجسد من أجل الروح أو بالروح من أجل الجسد .

إلا أن أبيات الشعر تُطوق التطورات بين هذين القطبين اللذين يوجدان فى داخل غالبية الناس حتى العظماء منهم ، ومن الملحوظ أيضا أن الرغبات قد يتم الحديث عنها فى بيت واحد على أنها تجمع متماسك بينما نجدها فى البيت التالى تتساقط هينة وتتدفق على سبيل الافتراض ثم تتوارى مثلما تتوارى الأزاهير من الأشجار . وقد يقرر المرء فى إيجاز أن مقطوعة سبندر تعبر فى بيان مهيب عن عواطفه العميقة الصادقة نحو تصور عام ، ذاك هو العظمة الإنسانية الحقيقية ، لكن أمر تطبيق هذا التصور متروك للقارىء ، وبالرغم من هذا يشعر القارىء أنه مما يجانب الصواب أن يخضع فكرة القصيدة لحالات بعينها . والجو السائد أشبه بجو خطاب عام ، قد يكون خطابا وطنيا حماسيا ، أو خطابا يلقى تكريماً لرجل عظيم يعتزل الحياة العامة ، وفى هذه المناسبات نتغافل عن أخطاء الإنسان أو أخطاء الدولة إذ نثنى عليهما ، بينما لا نثنى على الإنجاز بقدر ما نثنى على النموذج والمثال . ولا يثير سبندر عواطفنا نحو الإنسان الفرد بقدر ما يثيرها نحو أحلامنا بالعظمة الإنسانية ، وأتصور أن أحلامنا بالعظمة هى بصورة أساسية البراءة والسعادة . والأمر الذى يميل المرء لأول وهلة إلى نقده باعتباره غموضا وإبهاماً فى عرضه ــ هو فى الواقع الأساس الجوهرى للتأثير الشعرى الخاص الذى يرمى الشاعر إليه . إن النقد الأكثر تعميما والذى قد يميل بعض الناس

إلى توجيهه نحو التأثير المراد نعينه يتمثل فى أن هذا التأثير ينشد إثارة العواطف الشعرية دون أن يقدم «المعادل الموضوعى» لهذه العواطف أو يستهدف حملنا على مشاركة سندر فى استجابته الشعرية دون أن يضعنا فى موضع نتمثل فيه موقفه كاملا . والمقابلة بين أودن وسبندر أمر يثير الاندهاش والانبهار إذ إننا نجد عرض الموقف فى أعمال أودن عرضاً مركزاً حقيقيا ملموساً ، وإن كانت الاستجابة التى أريد أن نستشعرها استجابة ملتبسة مشكوك فى أمرها . وعلينا أن نلاحظ أن هذا الأسلوب البلاغى الصارم لدى سبندر يحول بينه وبين التوصل إلى حيل معينة يستخدمها أودن بتأثير عظيم ألا وهى : الطلاقة والملحة والسخرية والازدواجية بوجه خاص . والحيل الأدبية التى نستطيع بفضلها أن نرى مجموعة الأحداث ذاتها إذا نظر إليها بمعايير مختلفة ، مضحكة ومحزنة ، وضيعة وبطولية ، مثيرة وساذجة تافهة وقيمة فى وقت واحد .

ومرة أخرى نقول إن مقطوعة داى لويس Day Leuis مثل مقطوعة أودن هى قصيدة لاتتخذ من الحالة النفسية محوراً تدور حوله وإنما تدور حول موقف ما ، وقد نطلق على قصيدة سبندر عبارة : قصيدة تدور حول الحالة النفسية ، والموقف المراد هو الموقف النمطى للمفكر الشاب فى الثلاثينيات من القرن العشرين والذى حاصره نوعان من النيران ، نار الفاشية ونار الشيوعية ، وهو مدرك للقصور العاطفى أو العلمى فى موقفه التقليدى الليبرالى وعلى النقيض من أودن لايعرض داى لويس على أنه حال موقفه بلغة المحسوس الشخصى ، وإنما يعرضه فى عبارات مثل التى نجدها فى الصحف السيارة ، تجريدات واستعارات ذاوية ، أو استعارات لاتتسق مع السياق العام مثل هذه العبارات : الطرق الزراعية ، شواطىء الاستحمام ، وجماعة من الأصدقاء حول مائدة وهلم جرا . . . ودعنا نلاحظ التجريد فى عبارة «قوتين جماهيريتين» فى المقطع الأول فهى توحى بتعبئة الجيوش ، وبدول تعد العدة للحرب فى آن واحد ، ومع ذلك فلا نرى الجيوش أو نتصور الدول كطوائف من الشعب فنحن نتصورهم فى ضوء الأشكال المجردة . فالبطل هنا أشبه بدولة حاجزة لنقل دولة مثل بولندا عرضة لأن تسحق بين روسيا وألمانيا ــ لاينحيها تبنى موقف محايد ولن يثلج صدره الاحتلال وهو ينصرف عن شئون الحياة العامة ، ويحقق نجاحا

فى عمله الخاص ، ولست أدرى إذا ما كان داى لويس على وعى أيضا بالمعنى الآخر لكلمة احتلال ، والتى تعنى الاحتلال من قبل سلطة عدوانية والتى لم تحظ باستخدام عام فى الثلاثينيات من القرن العشرين وإن كانت عند الاسترجاع والاستعادة تزيد معناه ثراءً . وإن تبنى موقف محايد لن يتيح للتقاليد الليبرالية أن تقاوم ضغط الشيوعية والفاشية وهو فى أوج حدته ، فإن قوتها المؤثرة كغاية فى الشدة والعنف وقبول الاحتلال يعنى أنه يبيح القهر لنفسه من قبل واحدة أو أخرى من هذه العقائد العقلانية ، إلا أن حالة الاحتلال ليست هى الأخرى بالتجربة المشرقة بالنسبة لليبراليين السابقين . والمقطوعتان التاليتان أكثر ضعفا إذ إنهما ينتقلان من تجريد ملائم إلى استعارة مبتذلة : إن البطل الذى يمثل دولة حاجزة بشكل ملائم ودقيق يستحيل إلى تصور عاطفى مثالى «للجناح البرىء» فلو أن «الأنجم السيارة» تتلاشى فى «الفجر الأرجوانى» فإنها ترتفع مرة أخرى عندما يهبط المساء ومن الطبيعى أن يتم ذلك رويداً رويدا . وماذا يعنى الشاعر «بالأنجم السيارة» . إن داى لويس يفكر فى استعارات مثل ؛ «أن تَشدَّ رحال مركبتك إلى نجم من الأنجم السيارة» . ومن الطبيعى أن يعنى بعبارة «الفجر الأرجوانى» الثورة الشيوعية . وعلينا فى فترات الثورة أن نهجر أحلامنا وطموحاتنا الخاصة إلا أنه ينبغى عليه أن يجعل مايسميه د. ريتشاردز بأداة الاستعارة معنى ومضموناً . وهذه «الأنجم السيارة» التى تختفى إلى الأبد لاتعنى بذاتها أكثر مما يعنيه «زحف الحياة الأحمر» الذى «يتيه متعاليا ينشر لوناً دمويا ضافياً» ، وهكذا فى المقطع التالى . ونحن نعلم أن السيد داى لويس يعنى أن الثورة سوف تنهض بهذه الأعباء ، وسوف تحمل كبرياء الفرد على الاعتدال ، وسوف تحقق الإحساس بالهدف المشترك ، وتجعل من الشعر أداة لها وتستغل آلام الجماهير المكبوتة استغلالا ثوريا وهلم جرا . . . إلا أن «الزحف الأحمر» والذى يشير إلى «الدم المشترك» يشير إلى أن تلك العملية السياسية متوازية مع عملية طبيعية أو عضوية ، وليست هنالك عملية من هذا النوع . إلا أنه إذا كانت هاتان المقطوعتان على قدر من الرداءة ، فإن المقطع الأخير مقطع يتسم بالجمال مثلما يتسم المقطع الأول :

لنمض إذن برغبات جديدة
هنالك حيث اعتدنا البناء والحب

لا أرض للإنسان فالأشباح وحدها تحيا هنالك
والجان ، بين جحيمين من النيران .

وهنا نجد الاستعارة مرة أخرى هى تلك التى تقول «محاصرين بين جيشين الآن وليس بين دولتين فى أرض ليست للإنسان ، أو فى مساحة بين خندقين فى المعارك الواقعة فى الحرب العالمية الأولى . والليبرالى الذى يحاول اليوم أن يبقى على عاداته الحياتية القديمة لأشبه بالإنسان الذى أطلق عليه النار من مجموعتين من الخنادق . ولامناص له من أن يكتسب فلسفة جديدة «ويمضى برغبات جديدة» إذ إن الشبح وحده هو القادر على النجاة من النار التى تطلق من كلا الجانبين . هذا مايصرح به المقطع الشعرى وإن كان يبدو لى من الناحية العاطفية أنه يضيف ماهو أكثر من هذا . وأعتقد أن السيد داى لويس يسلم بالموقف الليبرالى بصورة أكثر مما كان يقصد إليه . والعبارة الليبرالية التى تقول : «لا أرض للإنسان» تنطوى بعد كل شىء على الخاصية التى ينطوى عليها البيت : «هنالك حيث اعتدنا البناء والحب» وحيث تقع خنادق الشيوعيين والفاشيين ، وحين يحاول الآن أن يقتل بعضنا بعضا وقد امتلأ كراهية وحقدا . وارتباط كلمة «الأشباح» بكلمة «النار» أحرى أن توحى بشبح قادم من نار المطهر لمشاهدة نيران البنادق فى حروبنا بالرغم من أن هذه التورية قد تكون غير مقصودة مثل التورية التى تنطوى عليها كلمة «الاحتلال» وتقييم الشبح من وجهة نظر تفضيله وتمييزه قد يكون اليوم فى عبارة «الأرض للإنسان» تقييما للأحياء الذين هم الآن فى جحيم جهنم .

وحركة الشعر بتأثيرها ذى الحزن العظيم والآتية بشكل جزئى من التكرار الكائن فى موقفين حسيين متقابلين من حروف المد الممطوطة ، إنما تضفى هى الأخرى تأثيراً لقرار يدعو إلى التخلى عن الموقف الليبرالى المؤلف من العزوف البطىء المتثاقل : كما نلمس ذلك فى هذين البيتين :

لنمض إذن برغبات جديدة
هنالك حيث اعتدنا البناء والحب

وبمقدورنا فى الواقع أن نقرر أن الخصائص الخاصة للسيد داى لويس كشاعر هى على الأرجح مقدرته على معالجة الأفكار المجردة وارتباط هذه الأفكار

بعضها ببعض من الناحية الشعرية ، والدقة دون وعى بالعبارة المعقدة التى لها سمة مشتركة «بالملحة» الفلسفية العقلية . ويتمثل ضعفه فى وجود قدر من نحولة النسيج إلى حد أن هذه المقاطع لاتنطوى على الحقيقة المادية الملموسة فى شعر أودن، ولاتنطوى كذلك على التركيز العاطفى فى شعر سبندر ـ كما يتمثل ضعفه كذلك فى استعداده لقبول اللغة المتداولة مثل : «الفجر الأرجوانى» و «زحف الحياة الأحمر» وهلم جرا . . دون أن يتساءل عما إذا كانت هذه العبارات قابلة للترجمة إلى استعارة شعرية ترجمة سليمة . ومنذ الحرب أصبح أسلوب السيد داى لويس يتسم بقدر أكبر من الاتساق والتماسك الملموس ، وهو بحق واحدٌ من شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين الذين يكشف تطورهم منذ الأربعينيات من القرن العشرين عن تقدم لاسبيل إلى إنكاره .

ومن الواضح أن الفترة الخاصة بالسيد ماكنيس Mr Mac Neice تتشابه وكل هذه الاستشهادات من حيث جلائها المادى المحسوس وليس السيد ماكنيس مجرد شبيه بأودن ، يصنف فى إيجاز عناصر المكان : «سويعات الاستحمام والأذرع العارية» ، وإنما يستحضر مكانا بعينه وزمنا بعينه ، وأحداثاً بعينها ، فالعاصفة الرعدية الصيفية ترى من حجرته عبر حديقة بيت ريفى إنجليزى ــ فرصده لمجريات الأحداث رصداً دقيقا كما نلمسه فى : «وتترنح الستائر داخل حجرتى ، وتروح الطيور إلى مواطنها متثاقلة وعلى الأشجار تذوى الزهور البيضاء دونما جدوى» ــ ثم نقف معه عند نافذته ونشعر بتسلسل هذه الأحداث ، إلا أن المنظر لايقف وحده قائما بذاته فهناك العاصفة الرعدية المنقضة والبرق والأمطار الهاطلة نجدها كلها فى اجتياحها المفاجىء للحديقة أشبه بانسدال ستائر عليها رسوم فى أحد المسارح . ولدينا تغيير للمشهد وتبديل له ، تغيير للمشهد العاطفى وتغيير للمشهد الخارجى . ويحقق هذا المشهد تطهيراً أو تطهراً مثلما تحقق لحظات التوتر الرفيعة ، هذا التطهير فى دنيا المسرح . كما يؤدى إلى التخلص من التوترات التى كانت تتعقب الشاعر وتلاحقه فى هذا اليوم من أيام شهر يونية مثل احساس التوتر فى الجو الحار انتظاراً للرعد . ومثلما يجتاح المطر الزهور البيضاء فوق أشجارها كذلك تجتاح هذه الحالة النفسية الجديدة «أزاهير أخيلتنا العريقة وهوى نفوسنا وعواطفنا العتيقة وحبنا للصباح» .

ويجمل المطلع التالى العنصر الدرامى الهائل للمشهد بلغة الصور الدينية الزخرفية :

«ظلام النصف بعد الثامنة رسول الليل ،
سحب ببنيان تهدم وبرق يغمر الأرجاء
بشرى ، سيف الملاك الكبير الممسوس
خطف الأبصار حين امتشاقه من غمده» .

ونرى العاصفة كما نرى مشهدا رائعاً ينظر إليه الشاعر نظرة شبه ساخرة «الملاك الكبير الممسوس» كما ينظر إلى ملائكة تدور ملتفة فى لوحة بريشة روبنز Rubens ـ إلا أنه بالرغم من السخرية يشارك فى الرهبة والهيبة مثلما يجعل التكوين البارع للوحة روبنز من المتفرج فى النهاية شيئا آخر أكثر من مجرد متفرج ، ويوقعه فى أحابيل حلم الرسام المهيب .. إلا أن السيد ماكنيس يعد قبل كل شىء شاعراً إنسانيا وليست الطبيعة هى التى تثير عواطفه ، وإنما الذى يثير عواصفه ، هو ما للطبيعة من صلة بالإنسان ، ولقد عثر على رموز فى الطبيعة الخارجية ترمز إلى حالته العقلية إلا أنها حالة نفسية داخلية وإن كل التوترات والتخلص منها مرتبط بحبه لشخص آخر مثل :

«لو أنك تظهرين وتتحدين البلور ،
أسوار المطر وخنادق الرعد ذات الغور البعيد
لو أنك تظهرين لسوف أفيض سعادة
الآن وليس بعد الآن .

تلك هى لحظه التخلص من التوترات ، لحظة الإحساس بالجلال الإنسانى ، لحظة الخلفية الطبيعية الصحيحة التى تتسم بها القوة الدرامية النبيلة للحب الإنسانى هذه اللحظة التى يعلو فيها صوت الشعر قائلا : لو أنها تظهر فلسوف تكون اللحظة لحظة الانفراج والارتياح . لكن السيد ماكنيس شاعر واقعىّ ، ولايفكر فى أن اضطرابانا العاطفية من المستطاع تفريجها جملة واحدة فهو يدرك أنه يتعين علينا أن نشرع فى بناء حياتنا بناءً جديداً كل يوم ، ويعلم أن المفاهيم القديمة التى تخلصنا منها تميل إلى التجمع مرة أخرى فى أشكال جديدة ، لذا نجده يقول : «لو أنك تظهرين لسوف أفيض سعادة» . والآن وليس بعد الآن» .

وبوسعنا أن نقرر أن السيد ماكنيس أكثر اهتماما من شعراء جماعته الآخرين بما هو شخصى أو مباشر بشكل حقيقى ومنشغل بما نراه ونحسه ، وبروابطنا الخاصة بالأماكن والناس وماتشكله هذه الاهتمامات من عقد عابرة متشابكة ، وهو بشكل واضح أقل مايكون تجريداً لهذه الأشياء . أما أودن فقد ظل يكتب عن السعادة الجماعية ، وظل سبندر يكتب عن العواطف المرتبطة بفكرة العظمة ، وظل داى لويس يكتب عن تورط الليبراليين ، ويكتب ماكنيس عن استجاباته المعقدة فى مكان بعينه وزمان بعينه وعلاقة بعينها ـ لكننا نلمس التطور العام والدقيق للحياة الإنسانية ، وقد اشتملت عليه كتاباته الحيوية المباشرة . وإنى أقدر أنه من الناحية الإنسانية الخالصة يعد ماكنيس أكثر هؤلاء الشعراء حصافة واتزانا ولاتظهر نقاط ضعفه على الإطلاق فيما قد اقتبسته من مقاطع شعره . وتتمثل مظاهر ضعفه فى جعل الصور الجلية أو الأبيات الذكية المرحة تنضوى تحت نسق من الوحدة الكلية المقنعة ، وفى بعض قصائده المتأخرة الطويلة حيث لايحكمه شكل صعب صارم كما هو الحال فى هذا المقام ، نجد لديه ميلاً إلى الكتابة بأسلوب عشوائى أرعن واتجاها نحو التهذيب الأخلاقى بإسهاب مستفيض ودون تطبيق صحيح أو قدوة وافية .

أما چون بتچمان (John Betjeman) فقد كان واحداً من أعظم شعراء الثلاثينيات أصالة وبراعة ، ومما يعد سمة من سمات أصالته أنه كان يقف وحده فى فترة سادت فيها الشللية . والسيد بتچمان شاعر أشبه ببعض الخمور لايمتد تأثيره ، فهو يحقق كثيرا من تأثيره بالتلميحات المحلية الدقيقة إلى حد أنه من العسير أن نشرح للفرنسى إلى أى مدى هو كاتب جيد ، بل ومن العسير كذلك أن يدرك هذا الأمر الاسكتلندى الذى لايتمتع بمعرفة وثيقة عن جنوب انجلترا ، ولايطالب قراءه بأن يضعوا فى رؤوسهم شيئا أشبه بخريطة لندن كى يحيطوا علماً بالكنيسة الأبرشية الأنجلو نورماندية فى مدينة كنت ، أو بما قد اختفى الآن من حافلات الترولى التى تتناقص عدداً كلما اتجهنا إلى هايبرى أو حائط الكنيسة الفكتورية المتعددة الألوان . وشارع سفيورز ومنتزه أبردين حيث يدق نوع من الأجراس فى وقت واحد ، بيد أن ميله الشعورى إلى الأجواء الاجتماعية يتصف بالدقة والتخصص ؛ ونجد أطفال السيدة هاتكس يتهيأون للرقص فى مسكن قائم على شاطىء البحر :

«نورمان وجوردان يدوران بأحذية الرقص
يصعدان ويهبطان ، لكنهما لايستطيعان تشكيل رقصة ناعمة
ترتفع الأصوات تغنى : أحبابى هورتنز ،
تعلو الأنغام ، تعبر الحديقة ، ترتمى فى أحضان البحر .
العمل اليومى المسجل يا ڤوب . يا أقاربى الفانون
لسوف أقوم أنا وجوردان بالغسل والتنظيف
نحن نعسكر هنا فى الخلاء نمرح ونتعاون
تقولها السيدة هانكس ولسوف يبتسم الزائرون
عندما يرونهم جميعها يلتفون حول المكان»

وعلى سبيل المثال فمثلما يحدد التسجيل لخبير الموسيقى الشعبية تاريخ هذا الحدث البسيط كذلك تحدد نفس أسماء نورمان وجوردان وڤوب ، وتعبير «أقاربى الفانون» بالنسبة للقارىء الإنجليزى مكانة عائلة هانكس فى واقعهم الاجتماعى الدقيق كما يحدد هذا الوضع أيضا سعادة السيدة هانكس الجبرية إلى حد ما سعادتها بقيامها بأعمالها دونما عون من خدم ، وسعادتها بكل أفراد أسرتها وهم يسدون إليها يد العون . وأعتقد أنه من المحتمل أن يكون الأبناء على سبيل المثال قد ذهبوا إلى مدرسة من المدارس العامة على قدر محدود من الجودة إلا أنهم لن يلتحقوا بالجامعة ـ ومن المحتمل أن يكون دخل الأسرة شيئا يقارب الألف جنيه سنوياً ، وهو مبلغ فى العشرينيات من هذا القرن أكثر قيمة منه فى هذه الأيام . وذكره فيما بعد لعبارة محزنة قد يوحى بأن السيدة هانكس أرملةُ لموظف حكومى هندى ، وأن عائلة هانكس هى بصفة عامة أفضل أنواع الماديين المرحين ذوى الوداعة والرقة . كما أن السيدة هانكس هى أيضا أمٌ من هذا النوع للمرح ، صديقة لأطفالها لكنها تلزمهم وأصدقاءهم باتباع النظام واستخدامها لكلمة «نحن» فى العبارة المسجلة يبدو وكأنه يتضمن هذا القول : «ومن الأفضل لكم فى الوقت الراهن أن تتفقوا وأساليبنا» .

وقد يظهر هذا الإيضاح لهذه الفقرة الخالية تماما من التعقيد أمراً ساذجا مزخرفا أجوف ولكنه يبين نوع خلفية التجربة التى ينبغى على قراء بتجهان أن يسلموا بها إن قدر لهم أن يدركوا مراميه . وعلى القارىء بشكل أعم أن يتقبل فى الوقت الراهن التحفظ العميق للسيد بتجهان بصورة متعاطفة حتى

إذا لم يعد هناك من الأمور مايدعو إلى المحافظة عليه . ومن ثم نجده في قصيدته بعنوان «يوم الأحد فى أيرلندا» يلخص مشهد الوطنيين الأيرلنديين من عائلات چوليا ومافيز ومورين ، وهم ذاهبون للصلاة بعبارة تكاد أن تكون بالنسبة للسيد بتچهان عبارة قاسية وحشية وهاك مايقول :

أكواخ جدرانها من حجر ، أسقفها قشٌ وقصب
حيث يتناسل أقوام طاعنون فى العمر
هم آخر أجناس أوربا الطاعنين فى العمر

وهنا نلمس أسفه ـ أسفه العميق والحاد موجه إلى الفنانين المطمورين تحت التراب من البروتستانت أصحاب السيادة والهيمنة :

هناك فى مأمن رفيع التحصن
تقيم عائلة عفا عليها الزمان
تنتظر البعث فى كنيسة ايرلندية
مقامها عند بوابة مهدمة يعلوها الصدأ
تغطى قبورها بالقش وأصواف الأغنام وما تدلى من نباتات
قبور ضمت عانساً وفاسقا وعاشقا
ضريحهم العجيب ،
يغنى أغنية لها وقع رتيب
تتكسر أنغامها داخل وخارج هيكله الأملس العجيب .

وتظهر روح التحفظ مرة أخرى فى القصيدة المثيرة عن موت الملك چورچ الخامس :

شيوخ لم يعرفوا الخداع ولايوما عرفوا الارتياب
يتناولون كل حين عشاء الرب يجلسون ويحملقون
يجيلون النظر فى الضاحية الجديدة الممتدة خلف مدرجة المطار
حيث يهبط من الهواء شابٌ عارى الرأس .

وعبارة «يتناولون كل حين عشاء الرب» عبارة متحفظة كنيسية ـ خاصية من خصائص التجارب الدينية للسيد بتچهان . وقصيدة «قبل المخدر أو الذعر الحقيقى» ، التى تعد واحدة من أعظم قصائده إثارة تميز بشكل حاد بين التجربة الدينية والتجربة الجمالية :

التراتيل المنيرة وأوراق العشب الملتفة
والستائر الضافية والساحات المزدانة للمنشدين
تعشقتها جميعها وعلى ركبتى ركعت
شكورا لنفسى فكل هذا قد علمت
وراقبت ضوء الشمس فى الصباح يمضى
يمضى عبر نوافذ زجاجية فيكتورية ثرية الطلاء
وفى الهواء ذي الألوان المتقلبة
تصورت راكعاً أن الإله يتراءى فى الهواء
والآن لولا ما أراه وأعرفه لتوقفت مسيرة الحياة
فلتقبل علىّ أيها الإله الحق .. فلتقبل على عجل .

ونجده فى قصيدة قد تكون من أعظم قصائده إثارة بعنوان : «على صورة رجل أصم» يميز بحدة مماثلة أمينة بين العزاء الكائن فى العقائد الدينية بشكل صورى ، وبين ذاك الذى نجده بالفعل عندما تواجهنا خسارة فادحة :

كان يتمنى أن يقول وداعاً .
يصافح كثيرا من الأصدقاء
فى مثواه الأخير
تلتصق أعْظُم الأصابع بأطرافها
أيها الإله يا من تُجرى عليه مقاديرك ،
اصدع بأمرك خلص روحه وصلِّ عليه ؛
تطالبنى بالإيمان
ولا أرى إلا الهوان .

وطبيعى أن السيد بتچمان هو أيضا أستاذ دون نزاع متمكن من الشعر الحر الخفيف الفكاهى إلا أننى آثرت أن أركز على الجانب الأكثر جدية وعلى شعره الذى يدور حول العلاقة الشخصية . والجدية لدى بتچمان تعبر عن نفسها بطبيعة الحال من خلال الفكاهة أيضا ــ بل الفكاهه فى أعمال مثل «القبض على أوسكار وايلد فى فندق كادوجن» والتى يبدو أنها تميل إلى أن تكون نصوصا ميلودرامية هزلية ليست هى الأخرى ضحلة ضحالة كاملة . ويتحدث السيد چون سپارو John Sparrow فى مقاله الرائع عن السيد

يتچهان بشأن هذه القصيدة على أنها محاولة لخلق جو أشبه بجو خاتمة المسرحية ـ وذلك بتحويل الخصائص المسرحية القديمة مثل معطف الحملان الصوفى والعرقوب والماء المعدنى الفوار وما تضمنه الكتاب الأصفر ودفعها جميعها إلى مكان واحد بطريقة حساسة دقيقة بوسعه أن يضيف قائلا بأن أواخر المقطعين الثالث والثانى إنما هى مساخر خالصة إلا أن المقطع الأخير يذكرنا ونحن نميل برؤوسنا ضحكا بأن مهزلة وايلد ماهى إلا مهزلة مأساوية قبل وبعد كل شيء وهاك هى :

ترنح ـ جحظت عيناه رهيبة
وقد انطرح يمسح الدرج بأكفه .

وليس بمقدورنا أن نسخر سخرية تامة من «جحظت عيناه رهيبة» ويتمثل التأثير الكلى المعقد للقصيدة فى أنه يدفعنا إلى الإحساس بالمتعة الصاخبة أولا ثم الإحساس بالخجل من أنفسنا . وقد يبدو أحيانا مايصنعه السيد بتچهان فى الشعر أمر فيه يسر ورقة ، والحقيقة التى تعنى أن شعره هو فى الواقع صادق دقيق ، وعصى على الصنعة إنما يمكن التدليل عليها بحقيقة أخرى هى أنه بالرغم من أن محاكاته وتقليده هدف يغرى الشعراء إلا أنه لم يكن هناك من يحاكيه أو يقلده تقليداً مؤثرا حقيقيا .

تخرج كل هؤلاء الشعراء فى أوكسفورد كما أن كامبريدچ قد أفرزت هى الأخرى فى الثلاثينيات من القرن العشرين جماعة من الشعراء انتسبوا إليها يختلفون من حيث النغمة والجاذبية العامة . ولقد اشتهرت كامبريدچ على تعاقب الأجيال بالأهمية التى توليها للعلوم والرياضيات وللملكات العقل التحليلية بوجه عام بينما اشتهرت أوكسفورد على تعاقب الأجيال أيضا بالأهمية التى توليها لدراسة اللاتينية واليونانية وفروع المعرفة الأدبية والإنسانية بوجه عام . وكان فى كامبريدچ معلمان فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات تمتعا بتأثير عظيم على الشعراء الشبان آنذاك وهما د ا . ريتشاردز Dr. A. Richards ، وف . ر ليڤز F.R. Leavis

يتميز ريتشاردز فى معالجته بالاهتمام الأكبر بالجانب العلمى ، وتميز د ليڤز بالجانب الأدبى الخالص ـ لكن كليهما كان يصر على أن يهتم الطلبة اهتماماً وثيقا وأكيداً بمعنى الشعر . ولقد بين د / ريتشاردز فى كتابه الشهير «النقد العلمى» أنه عندما كانت تواجه جماعة من طلاب الجامعة الأذكياء

مجموعة من قصائد بلا توقيع ـ كانت هذه الجماعة لاتجد من العسير عليها الوصول إلى حكم موثوق به بشأن قيمة الشعر فحسب بل كان من العسير عليها أيضا أن تتتبع مجرد سرد فكرة القصيدة نثرا ـ التى تتسم بقدر من التعقيد ، وأن تتحاشى إقحام أفكارها الخاصة والشخصية فى معانى القصيدة . ومن ثم فقد يكون هناك طلاب يستعذبون القصيدة لأنها تدور حول الشتاء وهم يستعذبون الشتاء ، أو طلاب يستهجنون القصيدة لأنها تدور حول الدين وهم مناهضون لفكرة الدين . ولقد لقن د / ريتشاردز جيلا كاملا من الطلبة بتعاليم تقضى بأن ينظروا إلى القصيدة قبل اطلاق الحكم الوثيق عليها بأنها موضوع معقد التركيب ، يتمثل وجودها فى استكشافها الصحيح الحساس الذكى الملح . كما علم طلابه أن يستخدموا القصائد كأدوات لاختبار وتصحيح مواطن الضعف ، إن كان ذلك ممكنا فى إدراكهم وفى حساسيتهم وفى توازنهم الداخلى .

أما د / ليفز فقد علم الطلاب ـ منطلقا من وجهة نظر أدبية خالصة ، أن يناقشوا حقيقة الأحكام التقليدية المسلم بها عن الشعراء أصحاب «الشهرة الحصينة» مثل ميلتون أو شيلى Milton or Shelly وألا يخشوا تسجيل الحقائق التى تعنى أن قصيدة شهيرة أو عصماء قد فشلت على المدى البعيد فى أن تقدم إليهم إقناعا تاما ، ولا يترددون فى أن يتساءلوا عن مصدر هذا الفشل ـ وكان د /ليفز مثل د / ريتشاردز يميل إلى أن يغرس فى طلابه الشعور بأن القصيدة الجيدة هى بحق بناء متوازن دقيق فى غاية التعقيد ، وأن النجاح فى كتابة قصيدة مرتبط بالتعقيد وراجع إلى التوازن الدقيق الحساس فى إدراكنا للعالم المحيط بنا ، ونجد د / ليفز مشغولا انشغالا حساسا بارتباط نوعية الأدب بنوع الحياة التى يحياها القارىء والكاتب ، ومن المحتمل أن تكون أحكامه أحكاما أخلاقية بشكل جوهرى ، بالرغم من أنها ليست على الإطلاق متسمة بالفجاجة والتعصب العقائدى . وكلا المعلمين قد شعرا بأن الاستجابة الكلية فى الشعر إلى العواطف المختزنة والاستخدام المتملق للصور المألوفة والهدهدة الآلية ، والاستخدام المستنيم للوزن كلها أمور مجافية للأخلاق . ومن ثم فقد كان الشعراء الشبان الذين درسوا على يد ليفز وريتشاردز يميلون إلى أن يتوافر لديهم وعى ذاتى متطرف ـ باستثناء حقيقة التأليف التى كان يفتقر إليها شعراء أوكسفورد من نفس الجيل . وإن طلاقة أودن واستعداده فى الواقع لكتابة شعر خفيف

مرح أو كتاب مساخر فى مناسبات ، وكذلك مخاطبته الجلية «للاستجابات المختزنة» لتعد بعضا من أروع خصائصه وهاك الاستشهاد :

«والآن الشمال والجنوب والشرق والغرب
هذه جهات أتعشقها ، أضطجع متكئا بغية الراحة
وعليها جميعا يطل القمر .

ولم يكن على الإطلاق بالكاتب الذى يتمتع بوعى ذاتى ، بيد أن شعراء كامبريدج كانوا كذلك وكانوا يدركون إدراكا كبيرا ضرورة البناء الفكرى المعقد بهدف تعزيز التأثير العاطفى المباشر للقصيدة ، وكانوا يكتبون جريا على عاداتهم ــ وكانوا دائما يتحدون «أصحاب القروض الموضوعة» .

أما رونالد بوترل Ronald Battrall ووبليام إمبسون William Empson فقد كانا أشهر اثنين من بين شعراء كامبريدج ــ ولقد تنبأ د. ليفز لبوترل بمستقبل باهر أما إمبسون فقد كان متأثرا تأثيرا مباشراً أكبر بـ د / ريتشاردز وكان الاثنان شاعرين من طرز مختلفة يتصفان بأمزجة مختلفة أيضا .

فبوترل شديد الإعجاب بإزرا پاوند Ezra Pound ومعجب بوجه خاص بپاوند مؤلف هاف سولوين موبرلى Hagh Solwyn Mauberly وكان بوترل مثل پاوند فى هذه القصيدة يرمى بوجه عام إلى التلميح الساخر المعقد الغنى بالايحاءات . وكان يتمتع بعقل لماح دقيق واطلاع واسع المجال وإحساس دقيق بتركيب نسيج الشعر إلا أن رغبته فى التعقيد بأى ثمن وفى تزويد أعماله بالاشارات الثقافية واسعة المدى ــ إنما تجعل أعماله أحيانا تنم عن إشعاع فكرى منير . والأمر الذى لاسبيل إلى إنكاره هو أنه حتى اليوم نجد للصيغ البسيطة والاستجابات المباشرة مكاناً فى الشعر . وإن الشعر الذى يسعى دائما إلى تحاشى هذا النهج قد يبدو فى النهاية وكأنما يفصح عن معانٍ بسيطة بأساليب كثيرة الاحتمالات دونما ضرورة إلى ذلك . والميل إلى التثقيف أو إلى اقحام نغمة السخرية أو التردد على كل عبارة مباشرة وبالرغم من أن ذلك يضفى جواً من الدقة على الأسلوب إلا أنه يضعف على المدى البعيد تأثير العبارة ــ ومرة أخرى نقول إن استخدام كثير من الإيضاحات والتلميحات المتنوعة والمتقابلة فى قصيدة واحدة مثلما نجد فى قصيدة مارڤل «Marvell» «السيدة الحيية» قد يؤدى إلى سطحية حيوية ممتعة ، أما إذا أريد

للقصيدة أن تكون ذات تأثير شعرى فإن الأمر يتطلب كما هو الحال فى قصيدة مارڤل أن تتوازن القصيدة باطار فكرى واضح مباشر شامل . ولامناص من أن يتضجر المرء من فقدان هذا الإطار الواضح المباشر الشامل لدى الكثير من أعمال السيد بوترل . ومن المحال أن نصف مواقفه فى كثير مما كتبه بأسلوب محكم الإيجاز أو نلخص اتجاهه الرئيسى . ونجد نقداً ساخراً لما يسود المجتمع المعاصر من فوضى وسوقية مبتذلة ، نقدا أشبه بذاك النقد الذى كان يمارسه فى عهد مبكر كل من پاوند وإليوت ، كما أن هناك اهتماما واضحا بالسلوك الإنسانى الحساس الحكيم والمتعقل وإحساسا بأن هذا السلوك يقتضى اختياراً ذاتيا دقيقا وانضباطا صارما للنفس وهناك نغمة حزن يعززها إحساس بكرامة المصير الإنسانى . إلا أننا لانجد لديه مثلما نجد فى پاوند أو إليوت أو ييتس أو أودن تصويراً للواقع المعاصر المتردى ، ولانجد موقفا دينيا أو سياسيا بل ولا أخلاقيا من المستطاع تحديده فى يسر وسهولة ، وليس هناك موضوع شخصى شامل يقدمه الكاتب فى المجموعة الكبيرة المتنوعة من قصائده ، والذى يشكل وحدة التماسك ، موضوع أشبه بموضوع التنافر النفسى العميق وموضوع الحب الشقى لدى روبرت جريڤز . ويعد السيد بوترل باحثا حساسا بشكل نموذجى ، ويبدو الأمر وكأنه مافتىء يشعر بعين د/ليڤز تتابعه مابين الحين والحين ، لذا فكأنما يخشى أن يورط نفسه باتخاذ أسلوب فج واضح بسيط .

إن هذا السلوك يبعث على نقد اتجاه كامبريدج فنحن على الأرجح نحتاج قبل كل شىء فى الحياة والفن إلى قدر من الاستجابات المختزنة أو إلى قدر من المشاعر والأهداف العامه الصامدة إذا قدر لنا أن نكون إطاراً متماسكا لحياتنا ، وليست الحالة الحرجة المناقضة للاستجابات المختزنة واحدة من تلك الحالات المتعارضة بشكل جوهرى مع المشاعر والمصالح المستمرة ، وإنما هى حالة تتعارض مع استهلاك هذه المشاعر استهلاكاً على نحو غير ملائم فى كل العصور . وإن حظر محاولة الاحتفاظ باتجاه ثابت نحو التلقى المتردد والساخر إنما يتمثل فى أن تجربتنا تفقد شكلها بالتدريج إن لم نحدد ونعرف الخطوط التى نسير بمقتضاها فى عملنا . ونحن بتعريض أنفسنا إلى تأثير الحياة على نطاق واسع إنما نضعف من تأثيرها على الحياة إضعافا أكثر ضيقا ، ونحن بتحاشينا التبسيط المبالغ فيه فى عصر مثل عصرنا

قد لايعدو أن يكون غير أسلوب لتسويق اتخاذ القرارات العملية الضرورية . ومع ذلك فإن محاولة السيد بوترل تحاشى «التبسيط المبالغ فيه» لايمكن رفضها على هذا النحو فهى محاولة أقرب شبها بمحاولة باوند فى عمله موبرلى Mauberley بهدف العثور على مايغربله أولا ثم يقيِّم بعد ذلك تجربته تقييما غاية فى الدقة والحساسية . وهناك كما هو الحال فى موبرلى أيضا مقابلة ساخرة بين دقة الأداء الشعرية وبين التسلسل الحركى الفج الذى يتعين على هذه الأداة الشعرية فى زمننا أن تقيسه وتضع له معياره . ولقد كان السيد بوترل دائما شاعراً غزير الإنتاج ولايزال لديه على الأرجح الكثير فى انتظار كتابته . ولم يحن الوقت بعد لنحاول القيام بأى شىء أكثر من إطلاق حكم مؤقت على أعماله . وليس من المستطاع عرض قدراته بصورة ملائمة فى عبارات مقتبسة قصيرة باعتباره شاعراً غنائياً وإن كان من الممكن عرض قدراته باعتباره شاعرا ساخراً ـ وهاك تصويراً دقيقا مثيرا للإعجاب ، تصويرا لأنماط من الناس منتشرة فى كل المجتمعات ـ أولئك هم «الطفيليون المثقفون» :

تواقٌ لاحتواء كل مظهر جديد
مظهر الاستعلاء الفكرى والسياسى
ورغم كل الأشياء كان شديد التحفز للبوح والإظهار
يبتغى التفوق على من هم دور أكثر نجاحا وامتداداً .

ــــــــ

موطنه الملموس دولة بلا حدود .
مخزونه من السلع أوراق بلا لون
موطنه الروحى كنيسة مهجورة فى مكان بعيد
شارته حرباء رابضة على سحابة بخار .

ــــــــ

يغنيه أن يتحاشى حماسا فوضويا
يتطلع دوما إلى المراجعين فى ختام الأسبوع
قبل أن يخوض فى نقدٍ ،
نقد .. لأعمال جديدة لمؤلفين راسخى الأقدام .

ــــــــ

ليس هو باليد الخلفية فى التقدير والتقييم
لفن حقيقى ، غيره به عليم
ذات مرة جاد بالتعبير الوثيق
مستمداً من لغط أفراد الفريق .

ولا أدعى أن القيام بمثل هذه الملاحظات الملتوية هى واحدة من أجلّ المهام التى بوسع الشاعر أن يؤديها . بيد أن قليلا من الخوف يعترينى عندما لانجد شعراء البتة يقومون بمثل هذه الملاحظات من أجل حالة الشعر أو حالة المجتمع أو كلتا الحالتين معا . ونجد السيد بوترل فى أفضل حالاته عندما يكون الشاعر الناقد أو الناقد الشاعر . وافتقاره إلى الالتزام أو العقيدة المحددة قد تجعله أحيانا حين تحليقه الرفيع يبدو غامضا مترددا أو مغلولاً بالتحفظات الحساسة الهاجسة التى يثقل بها كاهل كلماته . وإذا نظرنا إليه على أنه مسجل حاد محايد للحماقات الاجتماعية فسوف نجده شاعراً رائعا متفوقا .

أما ويليام إمبسون فهو شاعر أقل غزارة تعتمد شهرته العظيمة على مجلدين قصيرين من الشعر الحر . ولا ينوء أسلوبه بالحيل الحديثة فهو أقل تكلفا وصنعة من بوترل . ويتسم هذا الأسلوب بالدقة الجبارة القاسية ، دقة الإيقاع والصياغة تلك التى تذكر المرء بشعراء الفترة المتأخرة من حياة كارولين Caroline ومطلع عهد عودة الملكية بكتابها وولر Waller ومارفل Marvell وروتشستر Rochester ودرايدن Dryden الصغير . ويرمى إمبسون فى كتابته إلى نغمة حادة ودقيقة تكاد أن تقترب من نغمة المحادثة الحية أو النثر الجيد وتحقق أبياته الشعرية تأثيرها الشعرى من تتابع الصدمات والمفاجآت الحادة القليلة التى تقدمها إلينا هذه الأبيات ، ولايتحقق هذا التأثير بأى نوع من أنواع الموسيقى التى تهدهد أعصابنا وبأى صور تُدعى إلى تأملها بشكل حالم . والفكر عنده غاية فى التكييف والتركيز ، والإحساس الذى هو عنده عميق عارم ـ ينقله إلينا ـ تأثير الانضباط والتركيز أكثر مما ينقله إلينا تأثير التدفق الغامر . ومع ذلك وبالرغم من تذوقه العجيب وتدبيج قصائده ، وبالرغم من المستوى الصحى الثرى بالمرونة والذى يهيمن على أسلوبه فقد يعد السيد إمبسون من أكثر الشعراء المعاصرين إرباكاً بالنسبة للقارىء العادى ، بل حتى بالنسبة

للقارىء العادى الحساس الذكى ، ويتميز بدُرْبته على علم الرياضيات والطبيعة والنظريات الأشمل فى علم المنطق واللغة ، تلك التى لايزال يفتقر إليها بشكل كامل كثير من القراء المعاصرين للثقافة الأدبية . وباعتباره ناقدا أدبيا فقد تخصص فى دراسة الغريب المؤثر من اللغة الأدبية ودراسة التناقضات الوجدانية المؤثرة والكائنة فى المعنى الاجتماعى وفى التراكيب الأدبية الأكثر شمولا ، كما نلمس ذلك فى كتابه «سبعة أنماط من غريب اللغة» وفى «ترجمات من الشعر الرعوى» . ومن كل هذه الاهتمامات ينبع استخدام شعره للاستعارات المأخوذة من المفاهيم العلمية أو التلميحات إلى هذه المفاهيم ، مثل تلك التى نجدها لدى اينشتاين Einstein وإدينجتون Eddington واستخدام شعره كذلك للتناقضات الظاهرية الرياضية المألوفة التى تستغلق على فهم القارىء العادى واستخدامه أيضا لتراكيب المعنى الثنائى أو الثلاثى ــ هذا الذى يجعل كثيرا من قصائده حين تفهمها أشبه فى صعوبتها بألغاز الكلمات المتقاطعة مثلما نرى فى هذا المثال :

مرآتان يتغذيان باللانهائية
يشربانه من تحت المائدة حينما يرغبان

ولدى السيد إمبسون شعور بأن العلوم والرياضيات والأنماط الحديثة من البحث العام فى التركيبات اللغوية ــ ينبغى أن تكون جميعها جزءاً من ثقافة المتعلمين العامة فى أيامنا ، وجزءًا من تداول الأسلوب الشعرى مثلما كان لنظريات هوبز Hobbs على سبيل المثال ، واكتشافات المجتمع الملكى من اهتمام شعرى لدى كاولى Cawley ، ومثلما كانت علاقة النظرية الكوبرنيكية Copernican بالنسبة لصورة العصور الوسطى للكون واحدة من الاهتمامات الملحة لجون دون John Donne ــ إلا أن السيد إمبسون فى الواقع يعد الشاعر الأوحد المتميز الذى أعرف أنه قد استطاع استيعاب هذه المادة الجديدة واستخدمها استخداماً متميزاً مضفيا عليها كذلك جواً من السهولة واليسر المألوف . وإن كثيرا من أصحاب الثقافة الأدبية اليوم هم بشكل محزن جهال فيما يتعلق بالصورة العلمية والرياضية للكون ، ومع ذلك فهناك طلب متزايد على التبسيط الجيد لاكتشافات العلوم الحديثة وقد يتوقع المرء من القارىء الذكى العادى أن يكون على وفاق مع السيد إمبسون فى العشرين أو الثلاثين سنة على سبيل المثال ، ولقد أعطت القنبلة الذرية

فى الواقع حتى الشعراء الإنجليز من الذين يعوزهم الإلمام بالرياضيات مثل د / إديث ستويل Dr. Edith Satwell وعيا جديداً باهتمام الشعر بالعلوم الطبيعية المعاصرة . وبالرغم من هذا فمازال هناك عائق علينا أن نجتازه .
وكما سبق أن ذكرت فإن السيد إمبسون له ولعٌ خاص بالغريب من الأشياء ، وفى كتابه «سبعة أنماط من غريب اللغة» يشير إلى أن التورية الصورية الفجة لاتعدو أن تكون غير حالة متطرفة واضحة من حالات استخدام اللغة الشائعة بشكل كبير فى الشعر ، وهو استخدام جاد وممتع .
ونجد السيد إمبسون يحاول محاولة شاملة وافية فى مجال التورية الجادة فى قصيدة طويلة تسمى «باخوس» Bacchus ــ فى بداية الجزء الثانى من كتابه والذى نجد فيه كل كلمة افتتاحية من الممكن أن تعنى أحاسيس عديدة متقابلة ، أو قصد بها ذلك ــ ومن ثم فمن الممكن قراءة القصيدة وفقا لكل إحساس يؤكده المرء كتفسير لأسطورة باخوس ، ووصف لعمليات التصفية والتنقية وتفسير للتاريخ الإنسانى ، فى ظل المراحل التقدمية فى حياة الإنسان الغافية ــ وعلى القارىء أن يدرك كل هذه المضامين فى وقت واحد ــ ويزود السيد إمبسون هذه القصيدة وقصائد أخرى من قصائده الأكثر صعوبة فى مجلدين من كتابه بملاحظات غنية بالفكر وقد يشعر القارىء حتى ثاقب البصيرة بالضياع بدون هذه الملاحظات كما هو الحال دائما .

وقد يظن المرء أن هذه الاهتمامات المسبقة للسيد إمبسون إنما تسلب عمله التأثير العاطفى المباشر ولاتنطوى إلا على مجرد قيمة التطلع الأدبى لكن ذلك سوف يكون تقييما خاطئا ــ إن هذه التعقيدات الفكرية فى الواقع تتوازن وتصحح بفضل البساطة الرائعة التى تتسم بها المعالجة الإنسانية وبفضل النبرة الحزينة المباشرة ، والتى هى أحياناً كثيفة متوترة ، نبرة الانفعال العاطفى ، ولانجد تصنعا فى نغمة السيد إمبسون ، وكل مايكتبه نثرا وشعراً له جريان الصوت المتكلم الطبيعى ، ونجد استجابات السيد إمبسون العاطفية تجاه تجاربه الخاصة والحياة العامة فى عصره هى أقرب ما تكون إلى الاستجابات الطبيعية الحكيمة . وقد يبدو من التناقض الظاهر أن نقول إن هذه الترتيبات اللفظية الخادعة فى قصائده كثيرا ما تنطوى على مناخ يوحى بأنها خطاب لخطيب أمين ــ رجل بسيط فقط من الطراز النموذجى .
وهنا نجد السيد إمبسون على سبيل المثال يتأمل حال أوربا فى منطقة زلزال

فى اليابان حوالى عام ١٩٣٨ ، والحرب نفسها التى يشير إليها فى هذه المقاطع هى بطبيعة الحال «أحداث الصين» :

نمت خالىَ البال ، كالذى يُعاقر النوم للأبد
أرقد حتى ترى أى نوع من النذير يتربص
قلب الصمود أن تقاوم الفرار .

— — — —

أنبئنى ثانية عن أخبار أوروبا وآلامها
تلك التى نكل بها القحط والجفاف ، من لى بهطول الأمطار
يطلقها طوفاناً يغرقنى ، فيضاناً لا يقوى على الإبحار فيه إلا كل خسيس
خسيس ينحره ويتركه يحصى أرباحه
فخير الأمور أن ينفض عنا ويذهب

— — — —

ورحلة نائمة راحلة إلى سماء الشرق الأقصى
الحرب هناك هى الحرب الأشد ضراوة
قلب الصمود أن تقاوم الفرار

ويرى إمبسون فى الزلزال رمزا لانعدام الأمن والأمان فى مجتمعنا المعاصر هذا الزلزال الذى ينفجر تحت أقدامنا فى الحرب والانهيارات والثورات إلى الحد الذى تشعر معه شجاعتنا الإنسانية بالعجز عن مواجهته . ولقد فر امبسون إلى السبات العميق الخالى من الأحلام هرباً من الزلزال ، وطالما ظل عالمنا على ماهو عليه من حال ، فلسوف يروق له أن ينام نومته تلك إلى قيام الساعة . إن جوهر الشجاعة فى كل الأحوال «قلب الصمود» هو عادة وببساطة ألا يستطيع المرء فراراً . إلا أنه عندما يحدث شىء أشبه بالزلزال هنالك نتحقق من أن قدرتنا على مقاومة الفرار سوف تعطينا دائما الشجاعة . لقد تصور أن بوسعه الفرار من أوروبا وآلامها إلا أنه وجد فى الشرق الأقصى الحرب هنالك هى الحرب الأشد ضراوة ، إنها الأزمة الشاملة التى لايستطيع أحد منا اليوم أن يجد منها مهربا . إلا أن محاولاته الفرار وفشله فى الهروب وتجربته فى زلزال وعجز الفرد عن مواجهة

قوى الطبيعة ، وعجزه عن مواجهة القوى الكونية التى تشكل التاريخ دونما رحمة ولا هوادة ، كل هذه معان اشتملت عليها القصيدة وأمور علمته أنه لاجدوى من الفرار ، وتمرست فيه نوعا من الشجاعة ، بالرغم من أنها ليست نوعا من أنواع الرضا والطمأنينة «قلب الصمود أن تقاوم الفرار» . ومن الواضح أن تعقيد هذا المعنى فى هذه الأبيات هو تعقيد له مايبرره ، وكثير من نوع هذه التجربة التى نخوضها جميعا فى هذه السنوات مركز ومضغوط فى هذه الأبيات ، ومعمم فى عبارات تتمتع برنين القوة الأخلاقية .

ولعل من الصعب فى حالتى السيد إمبسون والسيد بوترل أن نلخص الخط الرئيسى لمعانى كل منهما ـ إلا أنه قد يقول المرء إن هناك معنى ينطوى عليه التعقيد المذهل والموجود فى أفضل قصائد إمبسون جميعا ، كما أن هناك موقفا إنسانيا يتسم بالشك والارتياب لانجده بوجه خاص فى عصرنا المضطرب فحسب ، وإنما نجده دوما وفى كل مكان ، ومع ذلك فإن الموقف مرتبط بإحساس بأن التعقيد والشك هما اللذان فى نهاية الأمر يضفيان على الإنسان جلاله ويجعلان الحياة جديرة بأن نحياها . ومن ثم نلمس فى هذا الشعر معنى الإباء ورفض الاستسلام لما قد يسمى بنبرة الغربان العابسة المحتومة والتى ينطوى عليها كثير من شعر الثلاثينيات من القرن العشرين ، إنه إباء عبرت عنه بشكل رائع محاكاة فكاهية ذكية سميت «مجرد مداعبة لأودن» . وفى هذه القصائد نجد السيد إمبسون يسخر من النبرة التى تتسم بها قصائد معاصريه الذين كانوا يكتبون دائما كما لو كان العالم يمضى إلى نهايته فى الثلاثاء القادم ـ ومع إدراكه لطبيعة الموقف الإنسانى المعقدة المتناقضة ، لم ير امبسون كما رأى أودن أن تناقضات المجتمع الرأسمالى المعاصر فى بريطانيا العظمى تعنى أن هذا النوع من المجتمع البريطانى كان بالضرورة سائرا إلى نهايته ، وبالنظر إلى الوراء عبر التاريخ والأدب وجد إمبسون تناقضات مماثلة أو قدرة مماثلة يختص بها الأفراد والمجتمع ، قدرة على اختيار اتجاهات مستقلة متبادلة بشكل ظاهرى ومنتشرة فى كل الأنحاء فى آن واحد . وكان يتصور التناقض المنطقى للنوع البشرى وقدره هذا النوع البشرى على أن يأكل كعكته ويمتلكها فى وقت واحد ، على أنه متعطش للقدرة الشعرية والمعنوية . ومن ثم نجده يمتدح مالدى جون دون John

Donne الشعر المسيحى الصادق من «شمولية غامضة فى نظرته» تلك التى تمكنه فى قصيدتين شهيرتين من أن يحول المديح الذى يسبغ عادة على المسيح إلى امرأة شابة مجهولة ـ وبوجه خاص هذا المديح الذى يعنى أن المسيح هو القوة التى تمسك بأركان الكون . يتمتع السيد إمبسون بنفس النظرة الشاملة إلا إنه ليس هناك شيء غامض يحيط بهذه النظرة . وكان على سبيل المثال يختلف عن أودن وجماعته من حيث انه كان أثناء الثلاثينيات من القرن العشرين يتمتع بثقة عميقة فى صحة الأساس لدى الشعب البريطانى . وكان كلما كتب قصيدة من قصائده تتعرض صحة أساس الشعب البريطانى إلى الاختبار بما يعتورها من أزمات دولية حقيقية فى تلكم الأعوام . كانت هذه الصحة البريطانية ترد عليه مثلما يرد رنين الدوىّ . ومع ذلك فإن جزءًا من صراحته الاجتماعية قد جاءه مرة أخرى وبشكل ظاهر التناقض من نظرة تشاؤمية لحالته الفردية اكثر مما هو معروف بين أودن وجماعته . وكان أكثر منهم جميعا إدراكا للمشاكل المطروحة ، ووعيا بقصور الطاقة والمرارة الذائبة فى الأفواه وأنواع الذل والإذلال ـ تلك الصفات التى تصاحبنا فى رحلة تقدم العمر ومسيرة المضى إلى الموت :

انعدام النار تحول إلى جلد يتوهج صارخا
والنار الوافية هى الموت ، يأتى من مستصغر الشرر ،
ويبقى الحطام ، يبقى ويسلب الحياة .

وفكرة القصيدة تنصب على الحياة الإنسانية باعتبارها صراعاً مصطنعا فى مواجهة القصور الذاتى الطبيعى الذى ينبغى له أن يقهر وينتصر فى النهاية ، ومع ذلك الصراع الذى قدر له فى الحالة الفردية أن يبوء بالفشل المحتوم من البداية . ذاك هو الصراع الذى يمضى بالجنس البشرى قدما ويضفى على الحياة الإنسانية جلالها وقيمتها .

لم يدع التدريب العلمى الصارم للعقيدة الأرثوذكسية إلا موضعا ضئيلا فى عقل إمبسون ، بيد أنه من ناحية أخرى كان يتمتع بإدراك قوى بغالبية القيم الإنسانية باعتبارها مرتبطة ارتباطا وثيقا بأفكارنا عن الإله ، وقد يتصور الناس بحكم تشيعه لواحد من هذه الاتجاهات المتناقضة التى اشتد بها شغفا على أنه مصدق بأن الطموحات الإنسانية المرتبطة تاريخيا بالدين موجهة نحو التخيل ، ومع ذلك فإن التساؤلات من هذا النوع دى

التى تضفى على الحياة معنى . ويبدو أنه قد عبر عن شىء أشبه بما نقول فى أبياته هذه :

كل هذه الأحلام الهائلة التى ينعم البشر بالحياة فى ظلها طويلا
ماهى إلا مصابيح مسحورة معلقة فوق دخان الجحيم :
ما أعنيه إذن حق لامراء فيه .
منزلق صغير مطلى شفيف

وبمقدور التخيلات المبدعة أن تسدى فى أناة يدها بالطلاء
والا فسوف تختزن الأسواق مقادير حظوظنا
وعندما نولم فى أفيائها الرقطاء
ننسى كيف ابتدعت هذه الأحلام .

إن النظرية التى يعبر عنها فى هاتين المقطوعتين أشبه بهذا الذى عبر عنه د /ريتشاردز فى كتيبه القصير الشهير «العلم والشعر» والذى يشير فيه إلى أن الشعر لايكون جملا إخبارية على نقيض العلم ، وإنما يقدم عبارات خادعة . ويعنى هذا أن الشعر يفضل مايشكله من تلميحات وإشارات عاطفية تمكننا من تحقيق التكامل لحياتنا الداخلية ، بيد أننا لاينبغى علينا أن نبحث فى الشعر عن الصدق بالمعنى العلمى . هذا هو الكتيب المبكر البسيط بقلم د / ريتشاردز ، وكثير من الآراء التى تضمنها هذا الكتيب قد حظيت بنقاء كبير وصقل عظيم فى أعماله المتأخرة

وعلى سبيل المثال فلو أن السيد إمبسون لم يكن يُكوِّن جملا إخبارية فى أبياته هذه التى اقتبستها فلست أدرى ماذا هو صانع ؟ ونجد السيد إمبسون الذى ينطلق فى هذه القصيدة بشكل أدق من نظرية أشبه بنظرية د / ريتشاردز يسأل نفسه عما إذا كانت الحيلة سوف تستمر فى عملها مفترضا أن الشاعر يحتال على نفسه احتيالا محكما وهو يعلم ذلك . ولو أن «أحلامنا الهائلة» التى نأمل بفضلها أن نحيا حياة نبيلة هى مجرد إسقاطات تصورية ، فهل بمقدورنا حقيقة عندما نحاول أن نحيا بالهامها أن ننسى كيف تكونت هذه الأحلام ؟ نعم علينا أن نتخيل معجزة مالا يمكن أن يوجد هنالك وأن نتعلم من اليأس أسلوبا ومنهجاً .

إن هذا التأرجح بين الموضوعية العلمية والإبداعية الخيالية لأمر من العسير على المرء أن يحتفظ به طويلا ، ولعله من الطبيعى أن يجد السيد إمبسون فى السنوات الأخيرة أنه كان من المفروض عليه أن يحصر نفسه بشكل كبير فى دراسة علمية أو شبه علمية للتراكيب اللغوية ، وأنه كان من المفروض عليه أن يكتب قليلا من الشعر ، إلا أنه لمن الخسارة الفادحة بالنسبة للأدب أن يهجر الشعر هجراً كاملا ويجود لعلم التراكيب اللغوية بما كان ينوى أن يجود به للنوع البشرى . ويعد إمبسون من حيث الإنتاج الأدبى مقلا ، ومن شعراء جيله يتميز السيد أودن بالإبداع الأكثر تنوعا وبمجال أشمل فى دنيا النغمات الشعرية ، كما يتميز باتساع المدى ورحابته . ولست أعتقد أنه يتميز بعمق أكبر أو يتمتع فى قصائده الفردية بكمال أكثر صرامة من حيث الشكل . ولسوف تبقى أعمال السيد أودن تمثل بالنسبة للمؤرخ الأدبى الشعر النموذجى للثلاثينيات من القرن العشرين . إلا أننى أشعر على الأقل أن السيد إمبسون يتمتع دون شعراء ذلك الجيل جميعهم بتقدير فكرى أخلاقى أعظم .

وفى نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين ساد بين جيل الشبان من الشعراء رد فعل عام مناهض للنغمة السائدة المهيمنة فى هذا العقد . ونضرب مثلا على هذا بالشعراء الذين ولدوا مابين عامى ١٩١٥ ، ١٩٢٠ ، أما السيد أودن وجيله فكانوا بوجه عام من مواليد ١٩٠٥ ، ١٩١٠ . وفى أكسفورد عبر هذا الاتجاه عن نفسه فى أعمال جون هيث ستابس John Heath-Stubbs ، وسيدنى كييس Sidney Keyes وكيث دوجلاس Keith Douglas وشعراء شبان آخرين جامعيين فى هذه الحقبة ، كما عبر عن نفسه كذلك بالاهتمام الجديد بالعهد الرومانتيكى ، وما ساد من اتجاه ينأى بعيدا عن الأسلوب المتداول والصور الحضرية التى يتسم بها شعر كل من أودن وماكنيس ، اتجاه ينحو نحو شىء أكثر زخرفا وأكثر سخاء وإسرافا وأكثر تجميلا وتنميقا . وفى مكان آخر كان هناك رد فعل عريض مواز قائم على أسس أقل دراسة واستقصاء . فقد كان هناك جماعة من الشبان كان من أهمهم : هنرى تروس Henry Truce ونيكولاس مور Nicholas Moore وتوم سكوت Tom Scott ونورمان مكيج Norman Macaig الذين كانوا جميعهم فى وقت واحد كما كنت أنا نفسى مرتبطين

بحركة طموحة وإن كانت مبهمة التحديد تسمى : «الإرهاص الجديد» . وكان هذا العنوان سيىء الطالع إذ إنه أسلم نفسه بكل يسر إلى التنكيت والهذر فدارت حوله أوصاف تصفه بأنه كتابة الصرع وكتابة السكتة وكتابة المحذوف والكتابة العديمة الهوية ، أو المشكوك فى نسبتها إلى مؤلف . وبينما كانت الحركة تتسع بحق فقد جذبت إليها أنصاراً جداً مثل الشاعر الثائر المسالم أليكس كومفرت Alex Comfort ، وأضبح من المألوف والملائم أن نصفها بالرومانتيكية الجديدة . وكان وراء هذه الحركة ثلاثة أشكال من النفوذ العظيم متمثلا فى هربرت ريد Herbert Read وجورج باركر George Barkar وديلان توماس Dylan Thomasكلٌ بأسلوبه المختلف . وكانوا شعراء الصورة أكثر من كونهم شعراء الصياغة بينما كان أودن وإمبسون على سبيل المثال من شعراء الصياغة أكثر من كونهم شعراء الصورة .

وكان هناك نفوذ آخر أكثر تعميما متمثلا فى السيريالية بتجاربها فى مجال الكتابة الآلية وشبه الآلية وفى ازدرائها للمنطق الواضح والشكل التقليدى واستخدامها للأوضاع المتقابلة للعبارة تلك الأوضاع التى تتصف بالتفكك أو التضارب العنيف والخلو من المعنى حسب الظاهر . ومهما يكن من الأمر فإن الشعراء الإنجليز من أصحاب الرومانتيكية الجديدة لم ينساقوا مع السرياليين حتى نهاية الطريق وإنما شعروا أن هناك منطقا داخليا أو منطقا حالما فى الصور التى تنبثق من العقل اللاواعى ، وأنه ليس من مهام الشاعر أن يفسر هذه الصور تفسيرا عقليا ، أو أن يصنع ذلك فى القصيدة نفسها على الأقل ؛ وإنما ينبغى أن تقتصر مهمة العقل الواعى على رفض الصور اللاواعية ومايُعرض عليه من صور أخرى تبدو تافهة أو مفككة ، وأن تنحصر مهمة هذا العقل الواعى فى تشكيل البقية الخالصة من هذه الصور فى شكل موزون ممتع .

وكان وراء هذه الحركة أيضا شعور بأن تقديس الموضوعية والتحقيق الدقيق وتقديس ناقد وشاعر مثل السيد جوفرى جريجسون Geoffrey Grigson الذى كان محرراً لمجلة «الشعر الجديد» وهى مجلة فصلية نشر فيها أودن وأصدقاؤه وأتباعه بعضاً من أفضل أعمالهم ، أو كان هناك شعور بأن تقديس موقف شعراء مثل أودن من حيث إصرارهم على الصياغة

التجريدية لفرويد Freud أو الصيغ الماركسية للأزمات الجارية إنما كان مرجعه فى كلتا الحالتين إلى الخوف من تعقيد وثراء العالم المادى ، والخوف من عمق وتشابكات العقل اللاواعى . ومن المحتمل أن يكون أصحاب مذهب الرومانتيكية الجديدة مثل الشعراء المبكرين قد اتخذوا من عبارة كونراد Conrad شعارا لهم ، تلك العبارة التى تقول : «على هذا النحو تتدفق العناصر الهدامة وتغمر» والتى أوّلوها تأويلا مختلفا ـ وكانت مهمة الشاعر تتمثل فى التعبير عما وقع عليه فى أعماقه المظلمة أكثر مما تتمثل فى إيصاله إلى غيره ، وإطلاق العنان لإحساسه وخياله المصطرعين فى داخله كى يجدا الشكل الملائم لهما أكثر من أن يفرض عليهما شكلا قد سبق تصوره وتحديده . وكانت قوة هذه الحركة تتمثل فى أنها قد مكنت الشعراء الشبان من استخدام المادة المضطربة الأليمة للحياة الداخلية النفسية استخداما مقنعاً ، كما تتمثل قوة هذه الحركة أيضا فى أنها قد أنقذت الشعراء الشبان من أن يتورطوا فى حالة من حالات المحاكاة البحتة لأودن ، فلقد تحقق لأشياع المحاكاة الخالصة لبوب Pope التكلف المصطنع لدى أودن ولم يتحقق لهم شىء من عبقريته ، أما ضعفها فقد تمثل فى إضعاف قبضة الشاعر على لجام الشعر . ومن الصعوبة بمكان أن نتحكم بشكل حاسم فى المادة التى لايتناولها العقل بالتحليل ، بل يكاد أن يكون من المحال ربط هذه المادة التى هى مادة متشابكة من الأحلام بالتجربة الحية الواعية . لقد أسلمت الرومانسية الجديدة نفسها إلى أنواع شتى من التلفيق والتزييف ، إذ إن عالم اللاوعى لم يكن يمثل بالنسبة للشعراء الشبان فى الأربعينيات من القرن العشرين الكنز الثمين كما كان مفترضا له أن يكون . إذ كان يميل هذا العالم إلى تقديم مجال من الصور أضيق وأكثر رتابة مما كان متوقعا منه أن يقدمه ، بل لم تتساوق هذه الصور دائما وفى أغلب الأحايين حول موضوع مستقل محدد بشكل مقنع . لذا فقد أسلمت هذه الحركة نفسها إلى كتابة مقلدة خاملة ، بل أسلمت نفسها لدى بعض الرواد إلى نوع من المحاكاة الواهنة المعيبة ، محاكاة النفس .

ومن ثم كان يميل أفضل شعراء حركة الإرهاص الجديد أو الرومانسية الجديدة أثناء نضوجهم إلى أن يصبحوا أقل تماثلا مع الجماعة ، ولعل أذكر من بين هؤلاء الشعراء نيكولاس مور Nicholas Moore ، الذى كان تطوره يتصف بالفردية المفرطة والجاذبية البالغة . إن هؤلاء الشعراء الذين

أبقوا على ولائهم للجماعة كانوا يميلون كأفراد إلى التوقف حيث هم لايحرزون تقدماً . إذ إنه كان لكل رد فعل ضد الرومانسية الجديدة فائدته بل وكان له فى الواقع حتمية فى زمانه ومكانه ، ولسوف أتناول هذا الموضوع بتفصيل أكثر فى القسم الأخير مقدما استشهادات للإيضاح .

ومن الممكن أن يقال بوجه عام إن اندلاع الحرب فى أواخر صيف سنة ١٩٣٩ قد نجم عنه ، بغض النظر عن هذه الحركات الخاصة ــ نقله واسعة الانتشار فى موضوعات الشعر ابتداء من الأحداث العامة وانتهاء إلى التجربة الشخصية ، التى غالبا ما يكون لها قدر من الاهتمام العام النسبى باعتبارها تجربة جندى أو تجربة مواطن انجليزى أبعدته الحرب عن مسرح الحياة العامة ، إنها نوع من التجربة التى يشارك فى خوضها كثير من الناس . ومن بين الثلاثة ذوى الشهرة العظيمة من الشعراء البريطانيين الشبان الذين قتلوا فى الحرب : سيدنى كيز Sidney Keyes وآلان لويس Alan Lewis وكيث دوجلاس Keith Dauglas ــ نجد كيث دوجلاس وحده ــ هو الذى ضمّن أوصافه الشعرية حول الحرب فى الصحراء الغربية وحول أجازاته المريرة فى القاهرة قدرا ما من الحيوية الموضوعية والهجوم الساخر اللاذع القاسى ، والذى كان مماثلا لنقد شعراء مثل ماكنيس فى الثلاثينيات من القرن العشرين . لكن النبرة السائدة فى شعره كانت نوعا من التراحم الودود فى حضرة الموت كما نجده فى هذه الأبيات عن جندى ألمانى قتيل فى الصحراء الغربية والذى عثر دوجلاس بجانبه على صورة فتاة الجندى القتيل مكتوبا عليها بالألمانية «لاتنسانى» يقول :

لكنها سوف تبكى اليوم عندما ترى
كيف تنتقل على جلده جموع الذباب الأسود
والغبار قد تراكم فى حدقتيه
والبطن المبقور فاغرة كالكهف

ــــــ

فهنا ! قد اختلط العشيق والقتيل
لهما جسد واحد وقلب واحد
والموت الذى اختار الجندى دون سواه
قد أصاب من العشيق مقتلاً مهلكا .

أما لويس فقد كان شاعراً أكثر رقة ووداعة يفيض حنينا إلى ويلز Wales وكان بينه وبين ادوارد توماس Edward Thomas قاسم مشترك فى النبرات والتكنيك الفنى إلا أنه كان بمقدوره أن يكون أكثر مباشرة وعاطفة فى شعره الغزلى من توماس ونجد بعضا من قصائده تدور حول موضوعات غاية فى البساطة مثل يوم فى معسكر للجنود فى قرية ريفية جميلة . وسيدنى كيز أصغر هذين الشاعرين ــ فقد كان فى الواحد والعشرين من عمره عندما قتل فى شمال أفريقيا . وكان أكثر منهما اكتمالا من الناحية الفنية بشكل جلى وأقل مباشرة ــ شاعر أدبى صرف موضوعاته فلسفية غيبية أو مستمدة من الكتب أكثر من كونها مستمدة من ملاحظاته أو رصده للعالم الخارجى . وكان كل من وردزورث Wordsworth وريلكة Rilkeنموذجا يحتذيه كيز ومصدراً للإلهام يستوحيه ، وكان يستهدف من شعره الوصول إلى نوع من قبول وردزورث للكون الطبيعى الذى يشمل قبول ريلك لغموض الموت . وإن التأكيد الذى نلمسه فى كثير من قصائده على الألم والموت لأمر غاية فى الإيلام والحزن لولا ذلك القدر من الجمود اللغوى المصقول الذى تتسم به قصائده ، والذى يحول دون أن تصبح أعماله أعمالا عادية فجة فظة . إنها تدور حول أفكار الألم والموت أكثر مما تدور حول الحقيقة الملحوظة القاسية . لكن كيز كان يتمتع بمقدرة مدهشة مبهرة بالقياس إلى عمره المبكر وأوجه القصور التى نلمسها فى أعماله هى القصور الذى نلمسه عندما يغيب النضج ، ولو عاش هذا الشاعر فلربما جاد بروائع حقيقية من الأعمال الأدبية ويخالج المرء إحساس عند موته بأن العالم العادى من حوله لم يوقظه حقيقة أو لم يوقظ فيه الإحساس بالألفة اليومية العادية والمحبة أو الحب .

ولعل أمتع شعر كتب أثناء الحرب هو ذلك الذى كتبته جماعة من الأصدقاء المدنيين الذين كانوا بالقاهرة وهم لورنس ديوريل Laurence Durrell وبرنارد سبنسر Bernard Spenser وترنس تيلر Terence Tiller . وتميز هذا الشعر بشكل رئيسى بالنبرة الشخصية والطريقة الوصفية . أما ديوريل وسبنسر اللذان عاشا فى جزر يونانية فى سنوات ما قبل الحرب فقد كانا مهتمين بصورة رئيسية بالمناظر الطبيعية وبجو عالم شرق البحر الأبيض المتوسط وبالعلم الهيلينى Hellenic بوجه خاص ــ وكان سبنسر يفضل الشاعرين من حيث تصويره للمناظر الطبيعية الخالصة ، إلا أنه كان بمقدور ديوريل أن ينقل الجو التاريخى بأسلوب أكثر ثراء ــ أما تيلر

الذى لم يكن له علم باليونان والذى تزامن قدومه إلى مصر مدرسا مع نشوب الحرب على وجه التقريب ــ فقد كان شاعرا باطنيا أكثر من هذين الاثنين وقد استولى عليه بشكل خاص إحساس بالتفسخ والحزن وإحساس بالاغتراب وانعدام التكيف ـ هذا الإحساس الذى كان واحدا من العقوبات التى تنجم عن الإقامة الطويلة فى مصر فى هذه السنوات .

وكانت القاهرة أثناء الحرب من بعض الوجوه مركزا أدبيا أكثر حيوية من لندن فيما يتعلق بالشعر على الأقل . ومن بين هؤلاء الذين مروا بالقاهرة مروراً عابراً أو الذين وجدوا أنفسهم قد أقاموا فيها إقامة دائمة قد نذكر منهم هوف جوردن پورتيوس Hugh Gordon Porteous الشاعر والدارس المدقق والخبير بالفن والأدب الصينيين ، والذى كتب بعض الترجمات البديعة للشعر الصينى القديم والناقد اللاذع لمعاصريه والذى لم يلق عمله لسبب ما التقدير الصحيح . وجون ولر John Woller وهو شاعر التقلبات النفسية والملح الفكاهية والعلاقات الشخصية والذى تميز شعره الحسى الرومانسى بالسلاسة الناعمة والأسلوب الذى يتسم بالتلقائية الطبيعية ــ وإيان فلتشر Iain Fletcher الشاعر الدارس الذى يكاد يوصف بالتكلف والذى اتسم بخط فلسفى جديد ، والذى تنبىء قصائده المبكرة عن أسلوب فاتر ومعقد وإن كان يتسم من الناحية التركيبية بالتأثير الانطباعى والزخرف الغريب هذا الذى اختاره السيد أودن أسلوبا لبعض قصائده المتأخرة . وجون جوندورث تقليدى متشدد من أتباع مدرسة هاردى Hardy ، والرومانتيكيين العظام تتقاذفه الشكوك فيما حوله لكنه دائم المجاملة ومتلق للأعمال التجريبية للشعراء الأصغر سناً . وكثيرمنا ممن تذمر من حرارة أو متاعب القاهرة وعيوبها الأخرى فى تلك السنوات ، يجد نفسه الآن يعود بالنظر إليها أحيانا وقد انتظمه شيء من الشوق والحنين . وبالرغم من أن اكتشاف لندن بعد الحرب كان أمراً مثيرا فلم تحقق فى السنوات القليلة الأخيرة لسبب لاتعلمه الانجازات التى تخيلنا أنفسنا أن نحرزها فى تلكم الأيام ، أيام الحماس اليافع .

ولا مناص من أن تصبح صورة الموقف المعاصر لدى الناقد بعد الحرب صورة مضطربة مختلطة إلا أنه فى السنوات الخمس الأخيرة كان هناك اتجاه جديدمحدد واضح نوعاً قد أعلن عن نفسه فى الشعر الإنجليزى ، اتجاه نحو

مايمكن أن نطلق عليه كتابة الرؤى الخيالية مستغلا رموز الأساطير القديمة استغلالا جديداً ممتعا كما سنرى تفصيلا لذلك فى القسم الأخير من هذا الكتاب ـ لقد لفت عالم النفس يونج Jung الانتباه إلى حقيقة مؤداها أن الأساطير تتمتع بنوع من الصحة الدائمة ، وأنها تمثل مراحل لابد أن تمر بها الاتجاهات الواعية لتأريخ حياة كل الأفراد وأنها أفضل وسائلنا لتصوير هذه المراحل تصويرا مسرحيا أمام أعيننا وتحويلها إلى أهداف جمالية . ومع هذا الاهتمام الجديد بالأساطير ، ظهر أيضا اهتمام جديد بالشاعر الإنجليزى الوحيد ويليام بليك William Blake الذى كان يبتدع دوما أساطيره الخاصة . وبليك هو الشاعر الذى تتجه إليه بالغريزة امرأة شاعرة رائدة من شعراء جيلنا الحاضر هى الآنسة كاثلين رين Kathleen Raine ، مثلما اتجه السيد ايليوت فى أوائل أيامه إلى دون Donne وكما اتجه كل من أودن وماكنيس إلى هذين الشاعرين اللذين يتصفان باليقظة الاجتماعية والنقد العدوانى وهما بايرون Byron ، وبوب Pope .

وفى واقع الأمر قد يقول المرء إن إعادة اكتشاف الثقافة الشعرية الإنجليزية الذى كان واحدا من أعظم المؤثرات خصوبة على الشعر الأصيل فى هذا القرن قد تحرك بنشاط فى الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة ليشمل الفترة مابين أوائل القرن السابع عشر إلى أوائل القرن التاسع عشر ، و لأن قد آن الأوان لإعادة التقييم الموضوعى بشأن الرومانتيكيين المتأخرين ؛ بل وعظماء الشعراء الفيكتوريين ؛ ولعلنا فى منتصف القرن الحالى نشرع فى رؤية ماضى الشعر الانجليزى فى شكل ما شبيه بحجمه الصحيح الملائم ـ ولعلنا وبعد نصف قرن من التجربة الفنية والنفسية من كل نوع نبدأ فى استيعاب وهضم هذه التجارب ، ومرة أخرى نجد أنفسنا نبحث عن مجموعة من المعايير العامة المتعلقة بالأسلوب والذوق وجوانب الشعر الشكلية بوجه عام ، ويعد هذا فى حد ذاته مؤشرا يفيض أملا . إذ لو أن الشعراء ليسوا بأنبياء فغالبا مايكونون مبشرين ، وإذا مانظرنا إلى واقع الأربعينيات من القرن التاسع عشر تأكد لنا أن شعراء من أمثال آرنولد الصغير Arnold وتينسون الصغير Tennyson كانوا أكثر اهتماما بالوزن والشكل وأكثر اهتماما بتحاشى التأكيد المبتور وأكثر انشغالا بضمان توافر نبرة مقبولة قبولاً شاملا من أسلافهم الرومانتيكيين العظماء وإن كانوا أقل إبداعاً

وأصالة . نقول إن وجود مثل هذا الواقع كان علامة على أن فترة مستقرة من التاريخ فى طريقها إلى الظهور ، تلك هى فترة العصر الفيكتورى الرفيع . وطبيعى أنه لم يكن أحد من هذين الشاعرين السالفى الذكر بمنأى عن الشكوك والهموم المقلقة مثلما كان العصر الفيكتورى الرفيع هو الآخر نهبا للشكوك والهموم . إلا أن الشعراء كانوا قادرين على وضع هذه الشكوك والهموم وهذه التساؤلات والهواجس فى إطار مستقر مهيب من الشعر ، تماما مثلما كان العصر الفيكتورى الرفيع نفسه قادراً على تشكيل عناصر قد تبدو فى ظاهرها تعويضا عن الاضطراب الاجتماعى والثورة أو تعويضا عن الضياع الحقيقى للعقيدة والإيمان . لقد كان هناك تصور عام سائد العصر والشعراء ذلك هو تصور الحرية التى فهمت بأوسع معانيها . وآرنولد بطبيعة الحال ناقد حاد لأوجه القصور فى الليبرالية الفيكتورية ولم يكن نقده انطلاقا من وجهة نظر مناهضة لليبرالية بقدر ما كان انطلاقا من وجهة نظر الليبرالية الأسمى أو انطلاقا من أفضل عناصر الليبرالية .

ويبدو لى أن كلا من الشعراء وأصحاب النوايا الطيبة من الناس هم الآن بوجه عام يتلمسون الطريق نحو صياغة تصور مساند شامل مماثل . وفى فترة الأزمات الملحة مثل واقع حاضرنا قد يبدو هذا المنحنى تعميما خطرا أو قياسا مشدوداً متوتراً ، إلا أنه من المحتمل أن يباح لنا على الأقل أن نأمل ، ولايمنعنا اتجاه الشعر الراهن من أن تكون مثل هذه العملية التكاملية العميقة ماضية اليوم فى تفاعلها ونشاطها تحت السطح المختلط والمضطرب الذى ينضوى تحته زماننا .

الفصل الرابع

الشعر منذ الحرب

كما رأينا كانت هناك قبل نشوب حرب ١٩٣٩ ردود فعل مختلفة تناهض سيطرة جماعة السيد أودن ، ولقد عزز من قوة ردود الفعل هذه غياب السيد أودن أثناء الحرب فى الولايات المتحدة ، كما أكد ردود الفعل هذه الانعزال العام الذى التزم به رفقاؤه الذين مكثوا فى بيوتهم وقاطعوا الموضوعات السياسية بشكل علنى وهم السيد سبندر Mr Spender والسيد داى لويس Mr Day Louis والسيد ماكنيس Mr Mac Neice وطبيعى أن أرنولد ناقد ثاقب لأوجه الفشل الفعلية للمذهب الليبرالى الڤيكتورى . بيد أن ذلك لم يكن من وجهة النظر المعارضة للمذهب الليبرالى ، وإنما الأرجح أنه من وجهة نظر المذهب الليبرالى الأسمى أو من وجهة نظر أفضل ما فى المذهب الليبرالى .

وعندما نشر السيد رُوى كامبل Roy Camplell فى عام ١٩٤٦ ديوانه المتضمن قصائد غنائية ساخرة تحت عنوان «الجواد المتحدث» ابتدع فى هذا الكتاب شخصية مركبة أخذ حروف اسمها من حروف أسماء الكتاب الأربعة ماكنيس ، سبندر ، أودن ، لويس ، وأعتقد أن السيد جوفرى جريجسون هو الذى قال عن قصائد روى كامبل انها نوع من الكتابة يكتبها الجواد لو استطاع أن يتكلم . وقد خاض السيد روى كامبل فى الثلاثينيات من القرن العشرين المعارك القديمة مرة أخرى من الجانب الآخر لكن الجواد الحى كان يسوق جواداً ميتاً أو بعبارة أخرى لم يكن هناك واحد من الشعراء الذين يشن عليهم هجومه لايزال يدافع عن المواقف القديمة .

ولم يكن فى الواقع رد الفعل العام حيال نبرة شعر الثلاثينيات من القرن العشرين فى العقد الماضى برد الفعل السياسى بشكل أصيل على الإطلاق ،

ولقد بدأ رد الفعل فى الثلاثينيات من القرن العشرين مع شعر چورچ پاركر وديلان توماس ، ومع وجود الاهتمام بالحركة السريالية الفرنسية التى ابتعثها كتابٌ رائع مختصر كتبه الشاعر الشاب دافيد جاسكويين ومجموعة من الصور والقصائد السريالية جمعها هيربرت ريد . ومن المستطاع بوجه عام أن نصف هذه الحركة بأنها رد فعل رومانسى حيال بعض اتجاهات الكلاسيكية الجديدة فى الثلاثينيات من القرن العشرين .

ولقد أكد جريجسون ـــ حين تحريره لمجلة الشعر الجديد ـــ على حاجة الشاعر إلى الإتيان بعبارات جلية وأن يراقب العالم الخارجى وأن يكون موضوعيا فى تصويره سهلا بسيطا فى لغته ، ولقد أكد فى الواقع على الدور الذى يلعبه العقل الواعى المنظم فى القصيدة فى مواجهة الدور الذى كان يطلق عليه فى الفترة الرومانسية بالإلهام ، وما قد يطلق عليه اليوم العنصر المحدد فى القصيدة ـــ ومن ناحية أخرى كان السرياليون مهتمين بامكانية انتاج شعر ليس بأى حال من نتاج أى نوع من التنظيم الواعى ، وإنما هو من نتاج نوع من كتابة شبه آلية يزيل عوائق العقل الواعى ويفسح المجال للمادة المطمورة فى الأغوار كى تطفو على السطح ، وكانوا يتصورون أن المنبع العظيم للشعر هو صورة الحلم حسب مفهوم فرويد ، صورة الحلم باعتبارها رمزاً ثريا مضطربا للرغبات المكبوتة ، ولم ينشدوا فى كتاباتهم ولا رسمهم تسجيل الحياة أو التعليق عليها أو تفسيرها ، وإنما راحوا يحولون هذه الحياة إلى شكل آخر كما فعل ريمبو . وهذا فى الواقع هو المعنى الحرفى لكلمة سريالية أو ما فوق الواقعية أو الرغبة فى الارتفاع فوق الواقعية أو السمو بها أو وضعها مستوى أرقى . ونعنى بالواقع الخارجى العالم المادى المحيط بنا وإدراكنا له ، والعالم الاجتماعى المنتشر حولنا واستجاباتنا له واكتشافاتنا لهذا العالم . ولم يكن العالم الخارجى ذا أهمية فى ذاته بالنسبة للسرياليين وإنما كان مجرد مادة للتحويل ، ومادة للمراحل المختلفة فى الخيال الخلاق أو التحويل الجذرى ، فقد رأوا أن الإدراك يستحيل حتما إلى هلوسة ، والعاطفة إلى جنون . والفكر مجموعة تعسفية مبهمة من الإيحاءات الخاصة . وبالرغم من أن السريالى مثل بقية الناس كان ينبغى عليه أن ينطلق من حقيقة بهيمية أو واقع فج فإن طموحه كان يفرض عليه أن يبلغ مرحلة ينفصل عندها عن هذا الواقع إلى الأبد . ومن المستطاع أن

نرى نتائج هذا الطموح فى قصائد ، تتصف بأنها طويلة ، وغالبا ماتكون مجدفة هابطة ودائما مفككة ، وأحيانا تكون ذات قوة عابرة ، قصائد لشاعر فرنسى مات منذ عام أو عامين هو أنتونى أرتود وهى قصائد كتبت أحيانا فى حالة من طيش السكر ، وأحيانا فى بيمارستانات للمجذوبين ــ وبمنطق فرنسى قاس لايرحم رغب السرياليون فى أن يصبحوا منفصلين عن العالم وعن ذواتهم العقلانية كى ينطلقوا من وجهة نظر دنيوية إلى دمارهم لو استطاعوا بهذا النهج أن يصلوا إلى حالة من الخلق الخالص المتصل المتاح دون معوقات .

وليس من المستطاع أن يتخيل المرء مقابلة أكثر من هذا روعة مع الوسوسة المتوترة لفروض جريجسون التى وضعها من أجل الشعر فى مجلة «الشعر الجديد» .

ولم يكن قبول المضامين السريالية جميعها بالأمر المتواتر فى البيئة الإنجليزية ، بيد أنه كان من المحال من ناحية أخرى أن ننكر قوة بعض النصوص والرسوم السريالية . وأن الحركة الرومانسية الجديدة التى تفرعت عن السريالية وعن أعمال توماس وباركر قد جسدت آنذاك حلا وسطا انجليزيا نموذجيا ، وأجازت الفكرة التى تقول انه ينبغى على الشاعر أن يستخدم الصور التى تقاطرت على عقله بشكل تلقائى دون أن يحاول فهمها ، ويفسح المجال للصورة توحى بالأخرى دون أن يحاول إتقان إطار القصيدة بشكل منطقى ، وعليه من ناحية أخرى أن يكون على عكس ما كان السرياليون منتقيا للصور مختاراً لها وأن يرفض الصور التى تبدو له مبتذلة متنافرة ولايقبل إلا الصور التى تتمتع فى ظاهر الأمر بقدر من الكثافة والاتساق العاطفى مع الصور الأخرى فى القصيدة ، وهذا قبل كل شيء هو التقابل الكبير الذى كان بين الانجليز والسرياليين الفرنسيين ، وينبغى على الشاعر أن يعطى قصيدته شكل العمل الفنى ، وأن يأخذ بعين الاعتبار القافية بالوزن وبدائع الأساليب ، وأن يراعى فى الواقع المتطلبات الشكلية التقليدية الملحة على عاتق الشاعر الانجليزى . حتى لو أن مادة القصيدة برمتها قد انبثقت مباشرة من العقل اللاواعى ، فلا بد أن يكون هناك انضباط [illegible] الجمالى أو الشكلى . ومن ناحية اخرى فإن المتطلبات الشكلية و[illegible] بالى الحقيقى [illegible] خرافة أخرى من خرافات

الطبقة البرجوازية . فليس من هدف النص السريالى والصورة السريالية أن يكون موضوعا جميلا قيد التأمل أو أن يكون كلاً متناغما منسجماً مع الجوانب النفسية ؛ وعلى النقيض من ذلك فالعمل السريالى يهدف إلى التمزيق وله غرض عملى خالص ممثل فى حل قبضة القراء أو المشاهد على العالم اليومى مخترقا ثقبا كعادته فى الحقيقة حتى يسمح بتدفق الفيضانات عبر هذا الثقب ، ومن ثم يلعب دوره الصغير فى المهمة العظيمة ، مهمة التحويل أو التغيير الجذرى . هنالك مايذكر إلى أى مدى نحن جميعا تحت السطح أقرب إلى مايسمى بالجنون بشكل عام . ويدفعنا دفعا حتى نكون أدنى إلى تلك الحافة . وعلى أية حال فبعد إقحام مفاهيم الشكل والنظام ، يتبدل الحال تبدلا شاملا . وإن شاعراً مثل ديلان توماس الذى يستغل مادة الأحلام المختلطة والأقرب شبها إلى مادة السرياليين لايرى نفسه محتويا الخلط لذاته ، وإنما كوسيلة يندفع من خلالها إلى الضوء .

والأسس العلمية الأساسية للحركة السريالية هى علم النفس عند فرويد Freud والذى بمقتضاه تكون الأحلام والأخطاء اللفظية والهواجس العصبية والحوادث وما إليها كلها وسائل بواسطتها تفرض الرغبات الجنسية المكبوتة وعيا بوجودها على العقل الواعى فى شكل مقنع . وهى رغبات من نوع يبدو لعقل الكبار مروعا أو آثما ، وإن كانت هذه الرغبات وفقا لفرويد رغبات قائمة على عواطف ورغائب الطفولة المبكرة . ومهما يكن من الأمر فإن الفرق بين فرويد والسرياليين هو أن فرويد كتب متأثرا بالعقلانية والطبيعية ، وراح ينشد فهم وتنظيم هذه المادة أما السرياليون فقد كتبوا متأثرين بالمادة ذاتها ــ وفى السنوات الأخيرة أصبح فرويد فى انجلترا عالم نفس أدنى شهرة من منافسه يونج Yung الذى يعتقد أن كثيرا من صور الأحلام ، وكثيرا من الصور الشعرية التقليدية لاتمثل رغبات الفرد المكبوتة بقدر ماتمثل نوعا من ذاكرة الأجناس المطمورة فى الفرد وبشكل مبهم غير مفهوم يستخلص كل منا من أعماق العقل الغائرة تاريخ الجنس البشرى بكامله . ويفسر هذا الوضع السلامة الكلية الشاملة لصور بعينها يطلق عليها يونج ــ صور النماذج الأصلية الأولية ــ ويفسر هذا بوجه خاص فاعلية تأثير الصور الأسطورية فى الشعر بعد أن نكون قد توقفنا لفترة طويلة وبشكل واع عن الإيمان بالأساطير . والاستخدام الشعرى للصور فى

مفهوم يونج يعود بالشاعر إلى نوع من الرمزية ، لم تعد رمزية مالارميه Mallarmé الأدبية الخالصة المغلقة . ويفسر الرمز الآن بأنه طريقة للتعبير عن نوع معين من العواطف والأمانى الكلية الشاملة والتى لايمكن التعبير عنها بأى شكل آخر .

دعنا نوضح هذه النقاط بدراسة بعض نصوص الحديث تباعا لتوضيح هذه الاتجاهات :

أولا : المنهج السريالى .

ثانيا : المحاولة الرومانسية الجديدة لفرض نظام شكلى أو جمالى على المنهج السريالى وإخراج فوضى صور الأحلام المضطربة إلى الضوء .

ثالثا : الاستخدام الواعى للصور باعتبارها رموزا لتجارب إنسانية لايمكن التعبير عنها بشكل آخر .

وهاك بعض الأمثلة للاتجاه الأول :

١) أخوات اللاشىء مهيئات لفعل أى شىء
أخوات الزهور دون جذور
أخوات الأطفال العصاة
صغيرات ضئيلات
مستهترات لا يأبهن
تضاءلن بالفكر
إلى عقل يمتن به
تلاشيتن فى أسراركن
غريبات مهجورات
رفيقاتى النائيات
بلحم تكسوه العاطفة
رائعات الجمال ولستن بجميلات رائعات
وإن كنتن دوما رائعات
أكثر بساطة من سوء الطالع
أرفع قدراً من الجمال
جمال شفاهكن المذبوحات

جمال بسمتكن المهدمة
تبثن سمومكن فى جسدى
آه أصحاب الترياق الشافى
أناوىء الحب
حب الصور الجاهزة
وليست صورا فى انتظار التجهيز
بول إلوارد Paul Elward

ب) تترنح الطائرة متمايلة ورسائل البرق تتلوى بالأسلاك
ويغنى الجدول أغنية معادة .
يغنى لسائقى المركبات وقت الاستراحة
وهم يَعُبون عصائر البرتقال
ميدان لقاطرات السكك الحديدية عيون بيضاء
وابتسامة السيدة تاهت فى الغابة
فليب سوبو Phillipe Soupault

حـ) فى الليلة المنصرمة هبت الريح عاتية حتى إنى ظننت
أنها ستسحق الصخر ورقاً
وأثناء الظلام احترقت الأضواء الكهربائية
مثلما تحترق القلوب
وفى نومى الثالث استيقظت قرب بحيرة
حيث توشك مياه غديرين أن تموت
حول المائدة التقت النسوة تقرأن
وفى الظل ظل الراهب صامتا
عبرت الجسر متباطئاً وعند قاع المياه الكثيفة
رأيت سمكا أسود ضخما يمضى متمهلا
بغتة وجدتُنى فى مدينة الميادين الضخمة
كل النوافذ كانت موصدة وخيم الصمت على كل الأنحاء
والتأمل عم كل الأرجاء
ومرة أخرى مضى الراهب بجانبى ومن خلال ثقوب مُسوحه المتعطنة
رأيت جمال جسده شاحبا مُبيضا مثل تمثال الحب

وعند الصحو نامت السعادة مرة أخرى بجانبى
Giorgiodi Chirico چورچيو دى كيريكو

د) لتفسح الدمع وتتلوى واقتل وأنا أعترض
واحرق ودلل ملاطفا والعق وخذ بالأحضان وانظر إلى أدق الأجزاس عند كل رحيل تسيل منها الدماء ، تروع الحمام وأحمل الحمام على التحليق حول برجه حتى تقع على الأرض هالكة هلاكا محققا من الإنهاك سوف أحلق حول النوافذ والأبواب حتى أهبط على الأرض وسوف أخنق بشعرك كل الطيور التى تغنى وأجتث الزهور ، سوف أفتح أحضانى للحمل ، وأعطيه صدرى طعاما .

وسوف أثوب إلى النوم بجانب أنشودة عزلتى وسوف أحرث حقول القمح والبرسيم وأراها تموت ملقاة على الظهر
وقد يممت وجوهها شطر الشمس .
سوف أطوى الأزهار فى الصحيفة وأقذف بها من النافذة
فى مجرى البالوعات الذى يسرع حولى حاملاً على ظهره كل الآثام ، وعلى الرغم من ذلك ضاحكا .

يصنع عشه فى المجارى وسوف أحطم موسيقى الأحراش على صخور أمواج البحر سوف أعض الأسد فى الوجنة وسوف أجعل الذئب يعوى طالبا الرحمة الرقيقة أمام وجه الماء
الذى يلقى ذراعين متراخيين على حوض غسل الأيادى .

Pablo Picasso بابلو بيكاسو

ومامن فقرة من هذه الفقرات فى الواقع إلا ويعوزها الانضباط بشكل كامل وعلى سبيل المثال نجد فقرة «بيكاسو» بالرغم من أنها تبدو وكأنها تفتقر إلى الصقل والشكل ، إلا أنها مع ذلك تتمتع بتركيز يوحى بأنها قد أحسن صنعها بشكل دقيق ، ونجد «إلوار» يكاد أن يتمتع فى حقيقة الأمر بجلاء كلاسيكى . والفقرة التى اقتبستها منه أقرب إلى تأمل طبيعة الصورة المحيرة منها إلى استدعاء الصورة المحيرة ذاتها . «فأخوات اللا شىء مهيئات لفعل أى شىء» هى فى الواقع صور غالبا ما تكون خاوية من المعنى من حيث الظاهر بل ليست رائعة بشكل جلى ومبهر وعبارة (رائعات الجمال ولستن

بجميلات رائعات وإن كنتن دوماً رائعات) تنهال على الشاعر بشكل تلقائى أيضاً : وإذا ماحاول الشاعر أن يفسرها تفسيرا عقلانياً فسوف يقضى على قوتها الشعرية . وعبارة (تضاءلن بالفكر إلى عقل يمتن به) نجد فيها الصور تنبع من أعماق العقل اللا واعية حيث آلامنا ورغباتنا المكبوتة . ومن ثم يراها العقل الواعى صاحب الخُلُق الرفيع أو مايسميه فرويد بالأنا العليا يراها سموما ، بالرغم من أن ذلك أشبه بملك الشرق الذى يبرأ بالترياق وخوفا من الاغتيال الأخير المؤكد راح يأخذ جرعات يومية ضئيلة من الزرنيخ والسموم الأخرى . لقد أصبحت هذه الصور تدريجيا معتادة على المناخ المسموم الشائع المحيط بها وتحصنت ضده . ويعنى هذا أن الواقع الذى يقول إن صور الأحلام من وجهة نظر العقل الواعى قد تنطوى على معنى خفى ونىء ، لايمنع أن يكون لهذه الصور أيضا جمال شعرىٌ غامض صادق ، فالشاعر يوازن بين هذه الصور التى فى انتظار التجهيز والتى هى صورٌ لم يقض عليها بعد من الناحية الشعرية ما أصبغ عليها من شكلٍ صارم أو ماشملها من سياق فكرى ، وبين فكرة الحب . تلك التى يعارض بها فكرة «الصور الجاهزة» . (وموروثاتنا المعهودة ويشكل أشمل صورنا التقليدية عن البلاغة الصرفة والأدب الخالص فى مقابل الغموض الشعرى المقدس) يعنى هذا أن الحب بالنسبة إليه هو معنى الطاقات اللانهائية فى مواجهة إجراءات التقييد . ومرة أخرى نستطيع أن نرى فكرة ريمبو Rimboud الرائدة بشأن إمكانية تحويل العالم عن طريق الشعر . وقد يكون فى وسع المرء أن يقارن بذلك قصيدة انجليزية كتبها روبرت جريفز Robert Graves وهى :

إنه عَجِلٌ يتسم تفكيره بالصور الجلية ؛
وأنا ونىء الخطو يتسم تفكيرى بالصور الممزقة .
ثم يصير كئيبا قاتما وهو يُسْلِمُ نفسه إلى صوره الجلية .
وأصير أنا ثاقبا حادا أنكر صورى الممزقة . .

ومن ناحية أخرى نجد أن الصور فى قصيدة سوبو Soupault القصيرة ممزقة تمزيقا متعمدا ، وهى سلسلة من الصيغ تجرى على هذا النحو : قلب الحروف وتغيير أدوارها وتبديل خصائصها . ونتاج ذلك تأثير من تأثيرات التخيل الغنائى ، لكننا بكل جلاء نجد الحيلة المزودة بالتكرار

الكثير تصبح رتيبة رتابة لاقبل لنا باحتمالها . ونجدها تصنع ذلك فى كثير من القصائد السريالية .

ومن ناحية أخرى تتميز قصائد كيركو Chirico بنفس المناخ الذى تتسم به رسوماته ونجد فيها تحويلاً لمادة الأحلام إلى مناظر طبيعية قوية متماسكة تبدو موضوعية وتعبر على أية حال عن مشاعر الاستيحاش العاتية واحباط الرغبات . «أما مقطوعة بيكاسو فهى محاكاة لغوية لحالة من حالات الإثارة المحمومة ، ومن الأرجح أنها فى الأصل إثارة جنسية» . ويقول چورچز هوجنت «Georges Hugnet» «إن التدفق المبهر والمحير للألوان والمواد عند بيكاسو يستحيل فى قصائده إلى صور زخرفية عدوانية صارخة الألوان تستخدم فى فقرات متصلة تعد ، ثم يعاد إعدادها حتى تصبح رقصة غريبة متعددة المشاهد مختلفة الألوان» .

وإن هذا العيب الشكلى بعينه فى هذا النوع من الكتابة يوجد أيضاً فى كتابات «سوپول» — إذ نجده فى أول الأمر جليا مفعما بالحيوية ، مباغتا محيراً ، ثم يفقد تأثيره رويداً رويدا ، إذ إن ذلك ليس بتطوير وإنما هو ببساطة تكرار لا نهائى لهذا النوع من الأسلوب ، ونجد القطعة القصيرة من هذا النوع من الكتابة مثيرة والقطعة الطويلة سرعان ما تنبو عن القراءة . والمجموعة المتسلسلة من القطع القصيرة تصبح رتيبة مضجرة إذا ماأدرك القارىء الحيلة الخادعة . ولاتنطوى مناظر الأحلام الطبيعية فى كتابات شيركو على هذه المثالب فكتاباته مثيرة للعواطف ، وإذا نظرنا إليها من حيث إنها سلسلة من العرض المبسط للمشاهد الخيالية نجدها تامة الوضوح والجلاء ، ولكنه نوع من الشعر ميسور فقط للشاعر الذى يتمتع بخيال الرسام بشكل رئيسى والذى تقوم الكلمات عنده بمجرد النقل دون غيره . ومن ثم نجد مقطوعة إلوار Eluard الوحيدة من بين هذه القطع التى تتسم بالطبيعة الشعرية والشكل المقنع بصورة رئيسية وهى تجرى على نمط مغاير للطراز السريالى .

والآن نستعرض بعض النماذج الخاصة بالقسم الثانى :

(١) تقلب على جانبك واحمل إلىّ اليوم
أيها المعشوق مسحور الصولجان

حبيس جدار النوم الزجاجى
تمهل وفض اللثام عن عينيك
واكشف أسرارك الخفية
ومقتنيات منتصف ليلك ، لأراها ويراها العالم المخضر العينين
ولتنشر الآثام حين ضحوك تتلوي فى الهواء الخفيف
ومرة أخرى يعلن الصباح صفحاً
يغمر المخدع الملكى الثعبانى

جورج باركر George Barker

ب) آلام الفصول ، الريح الدائرة الساحقة ، والثلج
مرت جميعها بالمسالك المطروقة وأزالت الأدران
والبستانيون الصامتون نثروا الرماد

والعاصفة العاتية أتت على دوائر السماء الحديدية
ورغم كل شىء لم يعد فى هذه الحديقة صراع
وفى بطن الأرض دفن سكين الشتاء
والموسيقى الصافية هى الصياح الذى يمزق الهواء
وفى الهواء تهاوت أفنان هجرتها الطيور
لم يعد الزهر يولد من جديد
والنجمة الزرقاء فى بركة الماء أصبحت عمياء

لم يعد فى الناس من يرى الأرجاء
والغريب الحائر يتوه فى الصباح اللألاء
يتوه عبر مروج مترعة بالماء
مروج ، سئمت عيناها البكاء
فى حنايا صدرها تستهلك الشمس
يومها المختبىء فى الأطواء

داڤيد جاسكوين David Gascoyne

حـ) القوة التى تسرى فى الاخضرار فتحيى الزهرة
تنبث فى عمرى الأخضر ؛ فتنقصه عمره .
تطيل بقاء جذور الأشجار
وتشيع فى أيامى الدمار
أصاب بالبكم فلا أحكى للوردة المتدلية
قد أحنت ظهر شبابى حمى الشتاء القاضية

القوة التى تسوق الماء عبر الصخور
تسكب دمى الأحمر بحور
وتحيل نهرى إلى جمود فاتر
وفمى أبكم لايصب فى الشرايين الرحيق
وعند الجبال مصب آخر يرتوى من الربيع الصديق

ديلان توماس Dylan Thomas

د) أقرب إلى العُثات القرمزات
برؤوس من ذهب
وعيون لامعة ، تختلس النظر من خلال مكامن الزهور .
قلوبهم المشعة
تصنع قناعا قلقا من المشاعل
تمضى كالخطر غير غسق الصيف
تضىء كل موقع ذى رغبة عارمة
وإذا ما لامستهم
يذوبون مثلما يذوب العسل
وعند قدميك يتساقطون قطرات
فى إكليل من السوسنات الفاسدة
أو يستحيلون بها
مثل شعاعات متناثرة من قلب النجمة

ديريك ستانفورد Derek Stanford

وقد تبدو هذه المقتطفات غامضة عندما تنهال على القارىء بغتة لكنه إذا أعد نفسه لها بقراءة نصوص سريالية ــ فسوف تبدو هذه المقتطفات على الأرجح واضحة وضوحا متجددا بالقياس إلى ماسبق عرضه على الأقل . وكما هو الحال فى النصوص السريالية تتألف هذه المقتطفات من صور أكثر مما تتألف من تعبيرات تصورية ــ وإن كان لها خلفية تصورية . ومن الميسور إلى حد ما ربطها بمجالات أحاديثنا العادية . فهى تنبثق من حقيقة تجربتنا ، ولاتنبثق من محاولة هذه التجربة وتغييرها ومن المستطاع إلى ذاك المجال ، ولعلنا نجد السيد باركر فى بعض الصور المفككة المتآلفة أشبه بالسرياليين ، ومن المفيد أن نقارن مقطوعته التى أوردناها هنا بمقطوعة بيكاسو ، ولسنا ندرك السبب فى أن (مسحور الصولجان) لابد أن يكون حصارا وسجنا فى جدار من الزجاج ــ بالرغم من أننا نستطيع أن ندرك كيف استطاع الزجاج أن يوحى بصورة جبل الجليد العائم وكيف استطاعت صورة جبل الجليد العائم بدورها أن توحى (بالعالم المخضر العينين) ونحن نتذكر أن الثلج كان فى قصيدة (الملاح القديم) فى اخضرار الزمرد . والحقيقة توحى بأن الخطايا تلتف (مشرئبة الرأس مثل أكاليل من الدخان أو الضباب) فى بيت واحد تشير إلى الأفاعى فى البيت التالى . وكذلك يتذكر الشاعر بطبيعة الحال الحية التى أدخلت الخطيئة إلى جنة عدنان وكلمة (الممالك) فى ذات البيت تشير إلى (مسحور الصولجان) فى البيت الثانى وتجعل البيت يبدو أقل تعسفا وتضفى عليه معنى ومنطقا .

لكننا حيث لانجد فى مقطوعة بيكاسو غير هذه الإيحاءات التعسفية لصور ربط بينها موضوع الحب ربطا مفككا ، والذى يعنى أن الحب متعة وإثم ، نجد فى هذا الموضوع الفكرة قد فُصّلت تفصيلا قويا بطريقة جعلت الصور التى هى مجموعة من الإيحاءات اللفظية إذا اعتبرناها قائمة بذاتها تعلل وجودها بشكل مفصل فيما يتعلق بالجوانب المنفصلة من فكرة القصيدة ، نحن الآن فى باكورة الصباح وقد استيقظ الشاعر فى فراشه فى انتظار يقظة معشوقته أيضا ، يستبد به القلق بفعل إحساسه بإثم حبه والصولجان الذى سحر حبه ، وزج به فى نوم عميق هو حسب اعتقاده (صولجان مملكة الحية) مملكة الخطيئة ، ويستبد به القلق أيضا لتنائى حبيبته عنه فى النوم ، كما لو كانت قد حبست فى جدار من زجاج ويتصور عالم النوم على أنه عالم ثلجى ناءٍ سوف يسترق النظر إليه فجأة عندما تفتح عينيها

على عالم مخضر العينين بفعل الغيرة ، ومن المحتمل أيضا أن يغار من تحفظها الجميل المتعالى ومن فتورها الذى هو جزء من مزايا الجمال بكل أشكاله — لكن عندما تصحو من نومها سوف تتوارى متاعب قلقه وأرقه وإحساسه الممض بالخطيئة فى جو الصباح الطبيعى . ومع ذلك فإن قدرته على نسيان الخطيئة نسيانا موقوتا لن ينال من واقع وجودها بأقل مقدار ، فمازال الفراش مملكة الأفاعى ، ولم يزد عن كونه أشباحاً مقيمة من الأفاعى التى تتكور هاربة فى الصباح . بيد أن العشاق مازالوا فى طريقهم إلى ترك مخادعهم وبدء يوم جديد .

ومن ناحية أخرى فإن قصيدة جاسكُوين ينبغى أن تقارن بمقطوعة شيريكو ذات المناظر الطبيعية فهى قصيدة أكثر رصانة وقوة من حيث واقعية مناظرها الطبيعية ، وانعدام التخيل والخيال . حديقة أو منتزه عام فى الشتاء . ومن هذه الناحية فإن ما ترمز إليه بالنسبة للشاعر ليس هو شغله الشاغل الخاص كما يعنى الراهب والسيدات وبركة الماء بالنسبة لشيريكو ، وإنما ترمز إلى مايكتنف العصر من جدب وحزن وضجر عام ، وكل مايقال عن الحديقة يَصْدُق على حالة الشاعر الذهنية ، ومن ناحية أخرى فإن كل مايقال عن حالة الشاعر الذهنية تَصْدُق على الحديقة إنه لشتاء قاسٍ فى سنوات الحرب .

إن الطبيعة والشاعر وكذلك التاريخ الإنسانى نفسه فى مرحلة من أكثر مراحل منتصف الشتاء الميت حزنا ، وكلهم يتوقون إلى ربيع جديد ومن ثم فإن هذه القصيدة أكثر من مجرد نسخ للوحة تصوير محتملة وهى تعبر عن مجموعة من العلاقات المتبادلة ليس بالمقدور التعبير عنها بغير الكلمات .

أما مقطوعة السيد ديلان توماس فمن المستطاع مقارنتها بمقطوعة سويو من حيث إن الشكل الذى تتخذه هو مجموعة من العبارات ذات الطراز المعكوس . بيد أن السيد توماس لايستهدف مفاجآت مبتذلة وإنما يهدف إلى مطابقة قوية بعيدة الأثر . ونجد السيد ديلان توماس يقول بأن القوى التى تسيطر على نمو واضمحلال وجمال وخوف الحياة الإنسانية هى نفس القوى التى تراها تنشط فى الطبيعة الخارجية ، وهذا التصريح سوف يجيزه كثير منا إلى حدٍ معين لايتخطاه ؛ أو يجيزه بتحفظ باعتباره ملاحظة سطحية بيد أن الشكل الجميل القوى الذى تتسم به مقطوعة توماس ،

والطبيعة المحسوسة الرائعة لصورة تضفى عليها جدة الاكتشاف وقوة عاطفية ، كما أنها تكتسب كذلك قوة من تفاعل الخصائص بين الإنسان والطبيعة ، ويخالجنا الإحساس بالرحمة الإنسانية نحو الوردة المتدلية ، ومن ناحية أخرى تكتسب الحمى الباردة التى تعترى رغبات الشباب الجائعة نوعا من الجلال المجرد لعملية طبيعية . وليس هناك بشكل جلى قاسم مشترك بين السيد توماس وبين ووردزورث Wordsworth فى تناول كل منهما للطبيعة وفى الحالتين كلتيهما يبدو على الأقل صحيحاً أن كلا من الإنسان والطبيعة يحظى بالفوز على المستوى الشعرى .

مقطوعة ستانفورد مأخوذة من قصيدة تدور حول النساء وفيها نلاحظ أيضا تتابع الصور المفككة تفككا ظاهريا يذكرنا بصور السرياليين ، ومرة أخرى نجد العبارة تحوى بين ضفتيها منطقا متماسكا ، كما هو الحال مع السيد باركر ، ولاتدور العبارة حول النساء من حيث إنهم نساء وإنما تدور حول موقف السيد ستانفورد منهن ـ هذا الموقف الذى يقع فى مكان مابين الجاذبية والخوف .

ـ فهن أشبه بالعُثات ـ قد أحسن ستانفورد تصويرهن بإحكام إذ إنهن بالنسبة إليه يتمسحن بالجمال والشر فى وقت واحد . بيد أنه هو الآخر أشبه بالعُثة إذ انه يحترق إذا دنا من قلوبهن المضطربة مثل المشاعل ، ومرة أخرى يرى المرء صوراً جديدة تنبثق من خلال الإيحاءات . لكنه ليس حقيقة أشبه بالعثة إذ إنه يراهن كشخوص فى مسرحية تنكرية يشعلن مسرحا من الرغبات الجامحة ، يتوق إليه المرء ، نشاهده ولانقترب منه . وإذا ما تم الاقتراب منهن فسوف يَذُبْن كالعسل يتساقطن قطرات مثل سوسنات نخرات أو يتفجرن مثل النجوم . لكن السيد ستانفورد لايَعْنِى أن هؤلاء النسوة سوف يفعلن هذا حقيقة ، والأقرب إلى الصواب أنه هو الذى سيصنع هذا أو أنه بالأحرى شاقه جمال المرأة كثيرا ، وحلم به دهراً طويلا وأنه إذا امتلكه أخيرا بين يديه فسوف لايكون قادراً على استيعاب الموقف ، ولسوف يشقى بنوع من الانهيار العصبى ، وهنا أيضا نجد كما هو الشأن فى حالة السيد باركر حواراً داخليا عن الحب ، حواراً لايدور الآن حول المتعة والخطيئة بقدر مايدور حول الخوف والرغبة .

وأتمنى أن لاتسىء هذه المعالجة النفسية لمحتوى الشعر إلى القارىء .

الذى اعتاد أن يتصور الشعر على أنه يتناول بصورة أساسية ما قد يُطْلق عليه المرء النموذج والمثال ، وبالرغم من أنه فى مقدور الشعر أن يتعامل مع النموذج والمثال فإنه مثل أنماط الأدب الأخرى يتخذ أيضا من الحقيقة عالما له ومن حقيقة الحياة الداخلية النفسية بوجه خاص . إن الخوف والرغبة والمتعة والإحساس بالخطيئة كلها عوامل تصطرع فى كثير من قلوب البشر .

ونحن اليوم كثيرا مايقهرنا الحزن العُضال فى هذا العالم العصى نعيش فيه مثلما نجد فى قصيدة السيد جاسكوين التى سبق أن اقتبستها . وللأواصر والصلات بين الإنسان والطبيعة جانبها المخيف وجانبها المطمئن المريح أيضا كما يشير السيد توماس إلى ذلك عن وعى وحصافة . وباضفاء شكل مقنع محدد على كل المواد المضطربة المشوشة يعين الشاعر نفسه على تنظيم هذه المواد والسيطرة عليها كى يصل إلى منظور إنسانى جليل ، وبمقدور الشاعر أن يساعدنا على النهوض بنفس مهمته العظيمة إذا ما طالعناه بيقظة كافية وذكاء وافر .

أ ــ وهاك بعض الأمثلة على القسم الثالث :

فى بركة الماء ترتجف سمكة
هى ظل إلا أن لظلها جلاء
ألق شباكك المرة بعد المرة فسوف تظل وهناك لاتريم
فى مجابهة الجدول المتدفق تمضى مسيرة حياتها
مع الموت والنبض وومض المروج
تتخفى فى سكوتها تتحرك دون حراك
لن تُمسِك بها شبكة ، سوف تعود دوما
عندما تهجع الأمواج وتستقر الرمال
تعيش دون حراك تواكب النهر فى وئام معه
مثلما تتواءم الأزهار مع الهواء ، والانسان مع أحلامه

كاثلين رين **Kathleen Raine**

ــــــــ

ب) ومن عجب أن يبقى اتصال النفس صامداً
يجاوز افروديت العذراء ، ويبقى بعد الأم الثكلى .

كاثلين رين **Kathleen Raine**

حـ) أيها السياف صاحب الشفاه المشدودة الضيقة ،
والأرداف الضامرة والعقل القاتل المغتال
حاطت بك السفن والمركبات الحربية ،
جنودك قد حيَّت وجودك
يامعجزة العقل البشرى ،
أبحرت مُوغلا نحو الغرب .
على عجل تهبط روحك الحائرة دوما
من ضوء النهار إلى ظلمة الليل تذكر أيها الإنسان
أى عناء شقيت به هنا ،
ماذا تجشمت من عناء .

بعد عبورك فيضانات جهنم السبع ،
سوف تشوى الحلقوم منك أبخرتها الكبريتية ،
أمامك سوف تلوح قاعات القضاء ،
معجزة اليشب والعقيق .
إلى اليسار ينبوع أسود يرغى ويزبد
أشجار السرو الضخمة البيضاء ألقت عليه ظلالها .
تحاش هذا الينبوع فهو ينبوع النسيان ؛
على الرغم من أن كل الرعاع يندفعون إليه يُعبون منه ،
فلتتحاش هذا الينبوع .

وهناك إلى اليمين بركة ماء سرية
بها سمك أرقط وسمك من ذهب ؛
عليها تلقى شجرة البندق ظلالها .
وبين الأفنان حية عتيقة تجول ،
تطلق لسانها فى الهواء . البركة المقدسة ترتوى
بقطرات الماء المتساقطة ؛ أمامها يربض الحراس .
فلتهرع مسرعا إلى هذه البركة ، فهى بركة الذكرى والتذكر ،
فلتهرع مسرعا إلى هذه البركة .

هـ) «أوه ديونيسوس يارفيق الأشجار ـ ياصاحب اللحية الكثة
أنت النضج والتمام
أنت بين أغصان شعرى وذراعى
مثلما تمسك فروع الكرمة بالشجرة الجرداء
أتيت مثلما تأتى الريح بين الأغصان» .
وإلى تربة قلبى ، أتيت أيتها المرأة الذهبية
أنت إلهة القمح والسنابل ،
أيتها الريح عودى إلى أفنانى .
ياظلام الأرض وياضبها ؛
د / أديث ستويل Dr Edith Sitwell

و) أنا التى كنت يوما امرأة من ذهب
أشبه بأولئك الذين يتهادون فى السماء السمراء
الآن قد شاخ شبابى .
أقبع جوار الموقد وأرى النار تستحيل فتورا وبرداً ،
أراقب الحقول السمر بحثا عن المولد الثانى
مولد الإيمان والمعجزة الخارقة .
ودورة عجلة اكجزيون Ixion ماضية لاتكف ، اليوم متصل
لم ينقطع ، ومع ذلك لم يعد خفقان القلب يخفق بين الضلوع .
صوت الظلام الأزلى وحده يتساقط هابطا
وشمشون الجبار الضرير ، فى سوق الحياة يهز أعمدة العالم
ويطلق فى الفضاء صوتا يصيخ .
أديث ستويل Adith Sitwell

ز) الحلم الأزلى ، والأذرع ، النسور ، بيارق متكسرة
ومعركة عمياء فى غابة عارية
بين طيور نحاسية اللون ،
قد ارتاشت بريش يتألق لامعا بالسواد :
تصيح وتمزق بصراخها الهواء

والملك المنزل يمزق شعورها الزاهية
وسط الضباب وعجيج الأصوات المتصايحة .
هناك حيث القديس سيريل وميثوديوس
يلتحمان ويشتبك قلباهما المنشقان
ولننظر الآن ، هاك آخر الأباطرة ،
تتساقط من تاجه الحديدى الذهبى
ماسات مثل أدمع متحجرة أشبه بتلكم الأحجار الناعمة
وهناك دبابٌ جليدية أتت من جبال أسطورية بعيدة . . .

جون هيث ستبُس John Heath Stubbs

ح) منذ انبثاقى من ينبوع الحياة الأول وأنا مشدودة ،
بكل ما أحاط بى ، دهاليز تردد رجع الصدى
ارتداد العائدين مسرعين . روعنى الكثير منهم وأخافنى
التقيت بروحى عائدة عند زاوية متسقة الأطراف ،
هى أو ظلى ، فكل شىء هنالك وهم وخيال .
وبقيت بعد أن كف الفن عن الخشخشة والحفيف ،
وفوق القش انطرح الثور ميتا . . .
. . . منذ انبثاقى ذاك اليوم
وأنا بين الحين والحين أسمع وقع أقدامى
مازال رجع صداها يتردد فى التيه ،
وكل السبل الماضية عبر العالم الصاخب
والشوارع الخادعة تلتقى وتفترق ثم تلتقى ،
وغرف تتسرب ممراتها داخل بعضها البعض
وليست هناك من نهاية
سُلَّم ودروب وغرف انتظار ،
غرف انتظار تبقى خالية فى انتظار جمهور غفير ،
ومسالك البحر الملساء تنفتح وتنغلق المرة بعد المرة ،
مسالك لم تزل فى طىِّ المجهول عصية الطلاسم .
دروب فوق البسيطة وفى باطن الأرض أنفاق
وفى قلب الهواء مسالك للطيور

جميع المسالك والدروب سبل
قد تفرقت عن ينبوع الحياة الأول ،
وفى ظلمة العيون المباغتة تعثر قدماى
أهرع .. أكاد أعدو وكأن التيه يتعقب خطوى .
ولامناص من أن يلحق بى دون توانٍ

ايدوين ميور Edwin Muir

وفى هذا النوع من الشعر لانجد تلك الألغاز التى تكتنف التفاصيل والتزايد الايحائى للصور ، هذا الذى يواجهنا فى كتابات السرياليين ، وكتابات الشعراء الإنجليز الرومانسيين المتأخرين أولئك الذين يستمدون مادتهم إلى حد ما من هؤلاء السرياليين ــ وفى هذا الشعر نجد بناء اللغة والفكر منطقيا ونكاد أن نقرر أن ليس هناك صور على نحو من الأنحاء . إذ لم تعد الصورة عنصرا يثرى نسيج القصيدة وإنما بدلت مهمتها فأصبحت عنصرا جوهريا وأساسيا فى بناء القصيدة ، أصبحت الرمز الذى تقدمه القصيدة ويقدم إلينا هذا النوع من الشعر الأسطورة مستقلة بذاتها ولا يقدم إلينا مقارنة للتجربة الخاصة بالنسبة للأسطورة . ومرة أخرى يصبح الشعر موضوعيا وتنشأ الألغاز الغامضة على الأرجح من غرابة هذه الأسطورة أو تلك أو تنشأ عن الغرابة التى يتسم بها تفسير الشاعر للأسطورة .

ومن ثم نجد السيد جريفز فى المقطع الأول الذى اقتبسته له يتحدث عن بيرسيوس Perseus الذى اغتال الغورغون ، وإن كان الغورغون بالنسبة للسيد جريفز لايعدو أن يكون غير واحد من الجوانب المروعة للإلهة الثالوث (الأم والعاشقة ومدمرة الإنسان) والتى تعنى بالنسبة إليه الإلهام لكل الشعر الصادق ، كما يمثل بيروسيوس روح سيطرة الرجولة والتى تتسم بالعداء حيال كل الشعر الصادق ، ويمثل أيضا غزاة الشمال القساة الهمجيين الذين أطاحوا بحضارة كريت ، تلك الحضارة التى كانت ربيبة المرأة .

ومن ثم نجد نبرة السخرية اللاذعة فى هذين البيتين :
أيها السياف صاحب الشفاه المشدودة الضيقة
والأرداف الضامرة والعقل القاتل المغتال .

ومن ثم أيضا نجد بيرسيوس هذا النوع الخاص من الفاتحين لايحاط بشعراء صادقين وإنما يلتف حوله متملقون مداحون ؛ فعبارة (أبحر بعيدا

موغلا نحو الغرب) تعنى أن فلسفة رجل الأفعال العملية فى شعره تسيطر على الحضارة الغربية الحديثة . إن سحر النساء فى عالمنا لايحظى بتقدير كبير ويكاد غرور الرجال البليد والروح العملية وواقعيتهم ألا تترك موضعا للشعر .

ووفقا للسيد جريفز فإن موضوع الشعر الصادق هو موضوع ما قبل ومابعد التاريخ ـ موضوع المرأة باعتبارها إلهة مبدعة رائعة الجمال ومهلكة ولقد ظل هذا الموضوع باقيا مستمراً عبر قرون بفعل نوع من التامر بين الشعراء ، الذين لم يقبلوا فى أى زمن من أعماق قلوبهم العقائد والمعايير السائدة للحضارة ، ولقد عولجت هذه الأفكار معالجة مفصلة تفصيلا مستفيضا فى الكتاب الرائع للسيد جريفز (الإلهة البيضاء) والمقطع الثانى الذى استشهد به والذى هو إلى حد كبير ترجمة لنصوص من أساطير أورفيوس(Orpheus) إنما استشهدت به إلى حد ما لجماله الحقيقى العظيم ، وإلى حد ما أيضا كى أبين كيف أن الأساطير بالنسبة لمن كان له موقف أشبه بموقف السيد جريفز هى أكثر صدقا من التاريخ حيث يدور التاريخ حول ماصنعه الإنسان الفرد ذات مرة ، أما الأساطير فتحتفظ بذكريات الطقوس والشعائر القديمة وتدور حول ما كان يصنعه جموع الناس تحت ارغام عاطفى عميق .

ونرى فيما استشهد به من مقتبسات للآنسة رين Raine ، وأديث سيتويل Edith Sitwell ـ الجانب الآخر من الصورة فلو أن الشاعر من الذكور هو راهب المرأة والمفتون بها باعتبارها إلهة الإلهام والوحى ـ فإن الشاعرة من النساء هى الممثل الفعلى لهذه الإلهة . ومن ثم نجد دكتور سيتويل فى الاستشهاد الثانى من الاستشهادين تعادل نفسها بإلهة القمح التى تمثلها فى الاستشهاد الأول مستغلة مادة مألوفة من السيد جيمس جورج فريزر James George Frazer ، وتكاد الآنسة رين ترى الأنواع المختلفة من الإلهة الأم مراحل تتطور من خلالها المرأة الفرد :

ومن عجب أن يبقى اتصال النفس صامداً
يجاوز أفروديت العذراء ويبقى بعد الأم الثكلى

بل وتتجاوزها وتتفوق عليها إلا أن هذه المراحل مع ذلك تنطوى على مغزى شعرى أكبر من مجرد فردية المرأة وتفردها ، وهذه المراحل هى أدوات

على المرأة أن تؤدى فيها دوراً دراميا ، وقد تكون هذه المراحل غير فعلية إلا عندما تجد تجسيدا لها فى المرأة الفردية . ومع ذلك فهى واقع حقيقى أكثر من المرأة . فهى أدوار نموذجية أصلية تعطى للفرد وجوداً وشكلا ومعنى ـ هذا هو معنى القصيدة الأولى التى اقتبستها من الآنسة رين والتى تتسم بالبساطة الشديدة والدقة والمراوغة المحيرة وهى قصيدة تفر من خلال الأصابع المرة بعد المرة مثل السمكة التى تصفها وليست هى الفكرة المجردة للسمكة التى يعلم المرء أنه غير قادر على صيدها ـ وليست هى بالسمكة الفرد التى يعلم المرء أنه قادر على صيدها إنها تمثل الدور النموذجى الأصلى للسمكة . هذا الدور الثرى ـ تضطلع به كل سمكة ، وإن كانت تفقده عندما تصاد وبشكل مماثل إذا قدر لنا أن نروض الشاعر ، ثم نسأله أسراره فلن يستطيع أن ينبئنا بشىء، فإن الإله ديونيسيوس المترع بالشباب عشيق إلهة القمح ، والذى سكن بداخله يوما ـ سوف ينصرف عنه ويدعه وحيدا إلى الأبد .

ونرى فيما اقتبسته من السيد هيث ستبس Mr Heath Stubbs والسيد ايدوين ميور Edwin Muir هذا البحث نفسه عن الطرز الأصلية التى تعمل بعيدة عن الإطار الصارم للشاعر الذى يحدد دور الشاعر على أنه العابد وأن المرأة هى الإلهة ، ويرى جريفز أن هذا هو الإطار الوحيد الحقيقى للشعر ـ وتكمن الحقيقة الشعرية لأسطورة عالم أورفيوس فى قوة التأثير النفسية لطقوس التطهير التى قامت على أساسها الأسطورة ، والذى يبدو فى القطعة صحيحاً على الدوام ـ هو النصح الذى يقول «لو رغبنا فى أن نكون أطهارا فعلينا أن نتذكر لا أن ننسى» .

ويعد التحليل النفسى طقوس تطهر حديثة مماثلة ، وتعد نظرية فرويد أسطورة أقل جمالا ومستمدة من الطقوس الدينية القديمة . ويتخذ السيد ميور من قصته ثيسيوس نموذجا لحيرتنا فى متاهة العالم ويعطى القصة تأويلا جديدا عندما يشير إلى أن المتاهة هى المفتاح الحقيقى لقصة ثيسيوس ، وأن ثيسيوس لم يستطع يوما أن يهرب من هذه المتاهة كما لانستطيع نحن أيضا أن نجد منها مهربا . فإما أن تكون المتاهة حقيقية والعالم الحقيقى هلوسة وجنونا ، أو أن المتاهة هلوسة تعبر عن الطبيعة الجوهرية للعالم الحقيقى . ونحن نبحث عن مخرج من قيود العالم الحقيقى كما كان ثيسيوس يبحث عن

مخرج من التيه الذى ضل فيه وقد لايكون هناك مخرج ولامهرب ، ومع ذلك فقد يكمن المعنى الكامل للحياة فى مجرد بحثنا هذا .

ولعل الذى نراه لدى السيد هيث ستبس هو استخدامٌ مماثلٌ للمادة التاريخية وليس استخداما للمادة الأسطورية بهدف ايضاح الحالة الراهنة للعالم . ومع ذلك فالمادة التاريخية الموغلة فى القدم والمكتظة بصور شخصياتها والتى تحولت بشكل كامل إلى مجرد طقوس قد اكتسبت بعضا من نفوذ وسلطان الأساطير ، فصور الفيالق الرومانية وهى تقيم آخر معقل لها ، وصقورها الجسورة قد نكست رؤوسها والبرابرة تطوقهم ، والغربان التى تحوم فوقهم ، وتعاسة الآباء المسيحيين والملائكة الباكية فى سماء الرب كلها رموز جامدة عتيقة بمعنى من المعانى . وفى صورة أخرى من صور الكتابة المعاصرة المثيرة ـ نجد فى معنى المعقل الأخير من أجل قضية حتمية عظيمة ـ الحلم النهائى المطلق ــ وهناك معنى آخر ينطوى أيضا على تشجيع لنا ، إذ إنه بالرغم من فظاعة الصورة التى يرسمها السيد هيث ستبس ــ فإن لهذه الصورة قيمتها البطولية الخاصة ، ولم تكن فى واقع الأمر انتصارات البرابرة لتعنى على المدى البعيد نهاية الدين أو الحضارة . ومن ثم نكاد أن نتخيل السيد هيث ستبس وهو يستحث هممنا بصورة غير مباشرة وكأنما يقول «فلتحارب مستبسلا من أجل عقائدك حتى آخر معقل حتى ولو فى مجابهة أملك ، فإن هناك ابتهاجا فى حرب تدور فى ذاك المعقل الأخير ، لكن لاتتصور أن هزيمتك ــ إن هزمت ــ من الممكن أن تكون فى الواقع نهاية لما تحارب من أجله حربا بعيدة الأعماق» .

ونستطيع إذاً أن نرى أن هذا الميل الجديد نحو الأساطير والنماذج الأصلية قد مكن الشعر الإنجليزى من أن ينتقل خلال العشر سنوات الأخيرة من غموض نسبى إلى وضوح نسبى ، ومن الانشغال بالحياة الشخصية إلى الاهتمام بالعلاقة العامة الشاملة ، وفى نفس الوقت انطوى الاكتشاف الجديد للاستخدامات الرمزية الشاملة على خطر حقيقى من أخطار صور وأسلوب الشعر الذى يفقد صلته بالمظاهر اليومية المعاصرة . وبين الحين والحين يخالجنا إحساس عند قراءة جميع الشعراء على وجه التقريب من أولئك الذين استشهدت بهم ، إحساس بأن المرء يشتاق بين الحين والحين إلى الاتصال العام وإلى مقدرة الشعر على معالجة التجارب

والعواطف اليومية ، بيد أن هناك بعض الشعراء الشبان الذين يستعيدون هذه الصلة . ودعنى فى الختام اقتبس هذه الأبيات من بيتر راسل Peter Russell

يا أيتها الأم ڤينوس
ما الذى بوسع أبنائك البؤساء أن يصنعوه
بعد أن هجرتهم الفتيات ،
يُسْلِمن مذعنات بأن الاتصال ضرر
فلترسلى إذن بغيًا اغريقية أخرى
بغيًا ، سئمت حياة المواخير وتبحث عن ملاذ ومستقر ،
على قدر من التواضع الكافى حتى ينوء بحملها بليد مثلى
أو ضعى نهاية لزحف الأيام البطىء دونما ضرورة .
وأعد ، سوف أكون لها الزوج الطيب
كل الذى أتمناه أن تدلنى على بيت وحقل عند حافة المدينة
به مراحٌ للدواجن والديك والخنزير والبقرة :
وليكن به ثلاث أو أربع من أشجار الزيتون المتشابكة
وتوتات ناضجات فى مطلع نوفمبر ؛
ولتكن به مساحة وفيرة لقمح الشتاء
وحديقة ذات كروم طويلة العمر ترف ظلالها أشهر الصيف .
ولاتنسىْ أن تذكرى أباك العجوز
أن يجود بهطول المطر عند الحاجة إليه .
أيتها الإلهة الغالية ـ سوف أسرع فى اتخاذ مستقر عند حافة المدينة
شريطة ألا تنحو امرأتى الجديدة علىَّ باللائمة
ولايقتحم الغزو الجديد ساعات حياتى
بجموع المتشردين والجائعين الباحثين عن الطعام .

نجد هنالك استخداما للمادة النموذجية المثالية مدعمة على أية حال بنبرة مألوفة من نبرات الفكاهة ومشاعر الحنو ، كما نجد إشارة إلى الحياة المعاصرة أقرب إلى التعقيد منها إلى التبسيط ، ونلمس رغبة فى الحياة الهادئة واستعدادا للعمل بالأفضل من الدرجة الثانية ، وخوفا من تفسخ النظام بفعل الحرب وميلا إلى الملاطفة والتدليل والملق ومضايقة آلهة البشر أكثر من

التعامل معهم بقدر كبير من الهيبة والتوقير الدائمين ، ذلك إذا ما كان البشر يؤمن بهم إيمانا حقيقيا . وإن مايبحث عنه المرء فى الشعر الإنجليزى المعاصر هو انتشار تلك النبرة الإنسانية واتساعها ، وعندما تظهر هذه النبرة فسوف تكون واحدة من أكثر السمات تأكيدا للصحة والثقة المقومين المجددين .

ولسوف يلاحظ القارىء أنى قد انتهجت فى هذا القسم الأخير منهجا يكاد أن يكون مختلفا عن منهجى الذى اتبعته فى الأقسام الأخرى . ولم أحاول أن أقدر أو أقيم أولئك الشعراء الذين لى بينهم أصدقاء ومعاصرون كثيرون وكل ما فعلته أنى ببساطة جمعت مقتبسات بهدف ايضاح إطار رئيسى واحد من أطر تطور الشعر فى العشر سنوات الأخيرة ، ولقد حاولت استخراج عناصر عامة فى هذه المجموعات المقتبسة . فهناك شعراء شبان معاصرون ممتازون لايوضحون إطار التطور المشار إليه ، وببساطة ضربت عن هؤلاء الشعراء صفحاً . ولايستطيع المرء حقيقة دون تبسيط قاس لهذا النوع المشار إليه أن يلم بأبعاد زمنه ، زمنه الذى بلور فيه معظم إنتاجه إلى وجهة نظر من نوع معين . ولسوف يسعدنى إن كنت قد بينت للقارىء على الأقل بعضا من المسالك الواجب خوضها وكشفها ، وتركته أيضا ولديه إحساس بأن الشعر الإنجليزى فى العشر سنوات الأخيرة كان يجرى على سنن التراث العظيم ، بالرغم من كل الإحباطات التى وضعتها عصور الاضطراب فى طريق الشاعر . لم يكن هذا الشعر ينقل نقلاً حرفيا ولم يكن يعود إلى الماضى ، ولم يحاول الانفصال عن هذا الماضى ، وإنما كان يزداد نموا وكما تصنع النباتات الحية ــ يمد أمامه قرون الاستشعار نحو مستقبل سوف يظل الشاعر بطبعته يرفض اليأس منه دوماً بالرغم مما يعترضه من أزمنة عصيبة

الباب الخامس : اتجاهات النقد

....

الفصل الأول : التراث الفيكتورى

الفصل الثانى : الفترة الفاصلة فى عهد ادوارد
وثورة ١٩١٠

الفصل الثالث : مجددون آخرون

الفصل الرابع : تراث بلومزبيرى .

الفصل الخامس : اتجاه كمبريدج الجديد

الفصل السادس : احتمالات الحاضر .

الفصل الأول

التراث الفيكتورى

إن الثورة الرومانتيكية فى النقد الإنجليزى مثل أى ثورة ناهضت التماسك القوى المؤثر . وكانت تمثل تبديلا كاملا فى وجهة النظر التقليدية . إذ إن السؤال المطروح عن أى قصيدة أمام نقاد القرن الثامن عشر هو بشكل جوهرى إلى أى مدى كانت القصيدة ترضى التوقعات المقبولة للقارىء . وكانت هناك مراتب متدرجة من أنواع الشعر ، على قمتها الملحمة ، وليست المأساة في الدرك الأسفل ، والشعر التعليمى والسخرية الجادة فى مكانة رفيعة نوعاً ، والقصيدة الغنائية الخفيفة والابيجرام[1] فى القاع من هذا التدرج ، وكذلك كان الطائر المنقرض ، القصيدة الغنائية العظيمة فى الدرك الأسفل ، وكان لكل نوع من هذه الأنواع جماله الخاص وكانت هناك معايير مستقرة يقاس بها المعنى الجيد والذوق الجيد والتعبير الصحيح السهل المؤثر القوى . وكانت هناك قواعد وضوابط ، ولقد اختفت هذه القواعد عن ناظرى النقاد والرومانتيكيين العظام . فلم يعد إرضاء توقعات القارىء الشغل الشاغل للشاعر وأصبحت مهمة القارىء هى أن يجاهد ما استطاع لفهم نتاج العقل الشعرى فتشبيه العقل أثناء الخلق بجمرة خابية هو الأمر الذى شغل شيلى Shelley وكولريدج Coleridge اللذين كانا يتصوران القصيدة نفسها على أنها إنتاج ثانوى . فحيث كان النقد نشاطاً اجتماعياً عرضياً يهتم بالأنشطة ذات الطابع الخاص أصبح الآن يهتم بالمسائل النفسية والذاتية وينشغل بالعمليات الشعرية العامة . إن تاريخ النقد الفيكتورى باعتباره تعزيزاً للثورة الرومانتيكية أو رد فعل محدود ضدها هو تاريخ المحاولات المختلفة فى سبيل استعادة المعايير الظاهرية وإيجاد طرائق مقبولة بوجه عام للحكم على الأعمال الخاصة دون الارتداد إلى صرامة وحذلقة القرن الثامن عشر . وان الميل الطبيعى فى عصر زاخر بالشكوك والتوق إلى

(١) الأبيجرام : قصيدة قصيرة مختتمة بفكرة بارعة أو ساخرة

العقيدة كان ميلا إلى البحث عن هذه المعايير الظاهرية فى مبادىء دينية وأخلاقية وليس تطبيقاً لهذه المبادىء على المعرفة العلمية الجديدة إلى أبعد مدى .. لقد كان الفيكتوريون يبحثون فى النقد مثلما كانوا يبحثون فى مجالات أخرى عن حل واقعى فعال . الا أنه كان هناك خوف خفى من احتمال أن تبرهن المعرفة العلمية الجديدة على أن جميع المبادىء الاخلاقية والدينية وهم كاذب وقد أدى الخوف من اجتياح التيار الجديد لكل شيء وبمعظم المفكرين العظام من أمثال كارليل Carlyle وراسكين Ruskin بشكل ملحوظ إلى تأكيد قوى مبالغ فيه ، ونجد لدى هؤلاء الكتاب طابع الواعظ إذ إنهم ينشدون إقناع أنفسهم ، ولانجد لديهم طابع الناقد الحقيقى . وليس بمقدور أناس فى قبضة مثل هذا الخوف أن يكونوا مفكرين مجردين عن الهوى موضوعيين فى معالجتهم .

ويطالعنا ماثيو أرنولد Mathew Arnold على أنه الناقد الفيكتورى النموذجى العظيم ويرجع ذلك إلى حد كبير إلى أنه يتصف بالاتجاه المجرد الموضوعى على النقيض من كثيرين غيره . ذلك بالرغم من أنه شارك فى شكوك وآمال ومخاوف رجال أمثال كارليل وراسكين ، ولم يكن النقد الأدبى بالنسبة إليه كما لم يكن بالنسبة إليهما أكثر من ملمح واحد من ملامح النقد العام الشامل للعصر الفيكتورى . كان واعظاً بل نبياً على طريقته ـ أشبه بـ «أرميا النبى الرابع» . لكن أرنولد كان على الأقل دون كارليل وراسكين تعصباً وثورة . ولم يكن يخاف مثلهما من التجرد وفى عبارات واعية جليلة غير فلسفية استطاع أن يصوغ ماكان يظهر كمشكلة أساسية للعصر الفيكتورى . وكانت معايير النقد بالنسبة إليه تستند إلى معايير السلوك ، فادراكنا لجمال المشاعر أو فظاظة الطبع فى الأدب لايختلف بشكل جوهرى عن ادراكنا لجمال المشاعر أو فظاظة الطبع فى الحياة . لكن العصر الفيكتورى فى بحثه عن التبجيل أو محاكاته للجمال الأخلاقى أكد على الحرية الاقتصادية والسياسية وحرية «أداء المرء لما يحب» لكن هذا الاتجاه كان بحاجة إلى أن يوازن بتأكيد على النظام الاجتماعى والنظام الأشمل هذا الذى يسميه أرنولد «الثقافة» السلطان الممتد فى كل مكان سلطان ممتد على العقول المهذبة هو سلطان «أروع الفكر والشعور» وهنا برزت مشكلة أساسية . أن هذا النظام نظام مسيحى طالما أنه صمد خلال العصر الفيكتورى ، ومع ذلك فإن العقيدة المسيحية بمعناها المتشدد الرسمى

أصبحت أكثر صعوبة بالنسبة للمتعلمين . ولم يكن من الممكن لأفكار أرنولد عن النقد الأدبي البحت أن تفهم فهماً صحيحاً إذا لم نربطها بأفكاره المتعلقة بالمصاعب الدينية فى العصر الفيكتورى .

وكانت هناك الفكرة المسيحية الإنجيلية للطبقة المتوسطة الوطيدة التى كانت ببساطة تتجاهل هذه الصعاب . وكانت هذه الفكرة بالنسبة للأمة مصدراً لقوة معنوية من نوع ما وكانت بالنسبة لأرنولد فكرة حمقاء محدودة الأفق وعدواً للثقافة . وكانت هناك المناظرة المراوغة لحركة أوكسفورد Oxford التى حاولت أن تتجاوز هذه الصعاب أو تتفادى بشكل بارع النظر فى أمرها وذلك بالتركيز على صعوبات من نوع آخر ، وكان أرنولد متعاطفاً فاعترف بعبقرية الانسان الجديد لكنه لم يجد فى الوضع الكنائسى المتسامى أمانة ولا إقناعاً . وكان هناك احتمال وارد لنبذ المسيحية جملة وتفصيلا ، كما فعل ميل Mill وأتباعه . ويدا لأرنولد أن هذا الأمر ينطوى على إجداب مهلك للحياة . إذ يعنى هذا الأمر الرفض لمصدرنا الحقيقى الموجود الوحيد للتوجيه الأخلاقى ، ولايستطيع أن يقدم بديلا عنه الا أن يكون مصدراً مثالياً ، وكان من المحتمل وجود ممارسات لتمهيد الطريق للمادية الفجة فماذا كان إذن حل أرنولد لهذا الأمر ؟ لقد كان رجلا ورعاً حقيقياً ، وكانت الصلاة والتأمل والابتلاء الذاتى الدقيق جزءاً من حياته اليومية ، لكنه كان يرغب فى ألا يزيد ايمانه عمّا كان يشعر أنه قادر عليه من الناحية العقلية ولايقل عما كان يشعر بالميل إليه من الناحية العاطفية . وكان يتصور أنه ينبغى على المثقف أن يستمسك بالاستخدامات الظاهرية للمسيحية المستقرة لكنه ينبغى عليه أن يفسر معنى هذه الاستخدامات بطريقته الخاصة ، وينبغى عليه أن يستمسك بالقوالب الشكلية دون أن يشعر بالتزام بمعناها الحرفى الجاف .

ولم يكن هذا الموقف بذاته هو الأمر الجديد بقدر ما كان الجديد هو ذكر أرنولد الصريح له أو الغموض الذكى الذى كان ينطوي عليه هذا الأمر بشكل جوهرى ــ أما الذين كان إيمانهم أو كفرهم أكثر وضوحاً وتجديداً فقد بدا أرنولد لهم حريصاً على الاحتفاظ بمجرد الوعاء الأجوف للمسيحية ، وكان يحتفظ لنفسه على مايبدو له بجوهرها . ومع ذلك فيبدو أنه من المحتمل أن نمضى على درب المسيحية كما يراها أرنولد دون الايمان بالمعنى

الحرفى الجامد المتمثل فى وجود الإله . والإله بالنسبة لأرنولد جو «الأبدية التى تبتغى القسط والصلاح ولسنا نحن كذلك» إن برادلى Bradly الفيلسوف الذى وجد بديلا عن المسيحية التقليدية فى نظرية المطلق قد اتهم أرنولد بعبادة عناوين الكتب التى أضفى عليها صفة مادية . وقد ذكر برادلى أن إله أرنولد لايزيد من حيث حقيقته وتقديسه عن تمثيل لمبدأ مقرر : «كن خيِّراً تحظ بالسعادة» ولم يكن إله أرنولد ليدل على هذا المعنى الذى يعنيه أى فرد تقى النفس وربما أجاب أرنولد على هذه الاهانة بأن فكرة المطلق لدى برادلى لم تكن هى الأخرى لتدل على معنى من المعانى . وكان يزدرى ما وراء الطبيعة ازدراء خاصاً مبالغاً فيه . ولم يكن بمقدور أى نهج تجريدى جامد للافكار أن يكون بالنسبة إليه مصدراً للغذاء الأخلاقى . وعلى أية حال فان هناك نقداً موجهاً لنهج أرنولد الدينى ، فقد أولاه أرنولد اهتماماً كبيراً . لقد كره أرنولد الفردية وارتاب فى أمرها ومع ذلك فقد كان دينه ديناً فردياً متطرفاً . ولم يجد فى الكنيسة والانجيل سلطة بقدر ما كان يسبغ عليهما سلطة مشروطة وجدها فى نفسه ، وكان هو المحراب والصخرة الأخيرة التى يلوذ بها . وان ما لديه من احتمال وجود نوع من الاختلاف الظاهرى وشبه الإيمان المهموم كان يستند إلى استمرار القبول الأخلاقى النهائى لدى الآخرين ، وكان محتوماً على الكنيسة التى كانت تتكون من أمثال أرنولد بشكل كامل أن تتفتت نثاراً .

وعلاوة على ذلك فإننا نجد فى النقد الأدبى الخالص لأرنولد فردية جوهرية مماثلة مقرونة بإذعان ظاهرى للسلطة . وبالرغم من رغبته الدائمة فى وجود مصادر ظاهرية للسلطة فى انجلترا شبيهة بالاكاديمية الفرنسية فان الحكم النهائى القطعى بالنسبة إليه يتمثل حقيقة فى إدراكه الحسى . إنه لايحتاج حقيقة إلى أكاديمية تنبئه بما يفكر فيه ويشعر به ، وانما لتقدم لأحكامه تأييدها الأخلاقى على وجه التقريب . إن وظيفة الأكاديمية المثالية لأرنولد وكذلك وظيفة كنيسته المثالية إنما ينحصر دورها فى التوكيد بأنه دائما على حق . وأهمية الركائز الخيالية فى حياة أرنولد الداخلية قد تفسر الثقة الهادئة فى نبرة صوته وهى تختلف اختلافاً كبيراً عن التوكيدات الحادة المشدودة «لكارليل» و«راسكين» وعن الحوار اللحوح الغامض لميل Mill ويبدو : وكأن الأمر فى خلفية صورة لحشد من الأحبار وأعضاء مجلس الشيوخ وهم يدمدمون بعبارة «كم هو حق وكم هو صواب» ! .

وان الثقة الهادئة وَالتوكيد المطمئن مرتبط بما أسماه أرنولد «حيويته الواضحة» ذكاء ماكر متظاهر بالرزانة والاتزان ، وعادة على تكرار عبارات مفصلة من عبارات خصومه مرتين أو ثلاثة إلى أن تكتسب سخفاً أجوف وطريقة توحى بأنه لن يضيع وقتاً فى مناقشة الحمقى رغم ماسينطوى عليه هذا الايحاء من الكياسة القصوى . وتحتوى نبرة أرنولد على تملق لعواطف قرائه وتخويف لهم فلو يقبلون مايدعيه أرنولد فهم اذن أعضاء فى دائرة مغلقة ، ولو كانوا يبتغون نوعاً من البرهان العقلى المفصل لاتقره مسائل الذوق والشعور فقد يكونون أفراداً لهم جدارة وتقدير ، لكنهم «خوارج غرباء» .

إلى أى مدى يضعف هذا الادعاء الضمنى لنوع من السلطة الشخصية القابلة للحوار من نقد أرنولد ؟ إنه بكل تأكيد يضعفه من الناحية المنطقية ذلك بالرغم من أن أرنولد نفسه كان يضمر ازدراء من نوع معين لمجرد المناقشات المنطقية ، ومناقشات موضوعات ما وراء الطبيعة (ميتافيزيقا) . وعلى سبيل المثال فان واحدة من أشهر أفكاره هى فكرة المحك الذهنى والتى تتمثل فى وضع مقابلة لفقرة قصيرة أو حتى بيت واحد من شعر الماضى العظيم تستطيع بفضلها أن نختبر جرس الشعر الحاضر . لكننا لو استطعنا أن نتعرف من فورنا على نوعية هذه المحاك من الماضى ، أليس من المحتمل وبشكل مماثل أن نتعرف من فورنا على نوعية مماثلة فى الشعر المعاصر ؟ كما وضح ذلك ليتون ستراتشى Lytton Strachey فى مقال آخر ردىء بشكل محسوس . واذا لم نستطع أن نتعرف على هذه النوعية ، واذا ما كان ينبغى علينا أن نقبل أمر وجودها بحكم استشهاد أرنولد فهل لهذه المحاك أى جدوى حقيقية بالنسبة إلينا ؟ .

وان هذا الاقتراب إلى الشعر بشكل أشمل من خلال نوعية بيت واحد منفصل لأمر له مخاطره الجسيمة . انه يحول بين أرنولد وبين النظر إلى القصيدة على أنها تركيب حى معقد ، يُضيق عليه مجال التقويم العملى لشعراء من أمثال ميلتون Milton ، جراى Gray ، وردزوورث Words-worth أولئك الذين بمقدورهم أن يقدموا إليه لحظات الارتقاء المكثف الذى يسعى إليه أرنولد بشكل رئيسى . وان رغبته فى الكتابة بأسلوب جزل فخم مهما كان الثمن لتجعله يرفض قدراً كبيراً من التراث الإنجليزى لاينبغى رفضه ونبذه .

ويتخذ أرنولد موقف العداء الغريب تجاه أسلوب القصص الشعبى ويتمكن عادة من اظهار هذا الأسلوب بمظهر بغيض مثير للسخرية وذلك باقتباس خبيث لنماذج من هذا الأسلوب فى اكثر أوضاعه رتابة ومللاً ؛ وكذلك بايراد استخدامات هذه القصص لنعوت مستمدة من لغة المناطق الشعبية الجاهلة . ونبذ دريدن Dryden ، وبوب Pope ، وتراثهما برمته دون أن يقدم استشهادات تمثل بحق «تراثنا الكلاسيكى» . فهو يرى تشوسر Chaucer كاتباً متواضعاً عاطلاً من الجمال ، وبرنز Burns كاتباً شعبياً مبتذلا ، كلاهما يقصران عن بلوغ العظمة الحقيقية . ولابد من الاقرار بعظمة شكسبير لكن شموخه الشامل السلس الحر الطليق من الأمور التى توقع المرء فى الحيرة والإرباك . أما شعراء الرومانتيكية العظماء فهم يطمحون إلى الرفعة ويحققون السمو الذى يثير اعجاب أرنولد ، لكن كثيراً منهم تعبس من الناحية الاجتماعية ، بل حتى أحسنهم جميعاً ليس لديه من المعرفة الكثير الكافى ـ «يالها من مجموعة غريبة» ! بل إن د. ليفيز Dr. Leavis من بين نقاد زمننا لم يكن فى رفضه اكثر من أرنولد دقة ووعياً . وأرنولد مثل د. ليفيز واعظ أخلاقى بشكل جوهرى . وقد يتصور أيضا مثل د. ليفيز أن السلوك الحميد يربيه الإدراك الحسى المهذب اليقظ أكثر مما تربيه القواعد العامة والمبادىء المجردة . وأرفع الشعر هو هذا الذى يربى أرقى أنواع الحياة . ونستطيع فى الواقع أن نذهب إلى مدى أبعد فنقول لو أن معالجة أرنولد للمشاكل الدينية المتميزة كانت غالباً ما تتسم بقدر كبير من الولع بالفن الأدبى فان معالجته للمشاكل النقدية الخالصة تتسم أحياناً بطابع موجة الأرواح الصارمة الينسينى[٢] . إن الإعجاب بالأناشيد القديمة لروما فى مستواها المدرسى بل وبما فيها مما يثير الإعجاب هى أمر ان لم يكن معادل للبدعة والهرطقة فهو على الأقل معادل للظاهر المادى من الحياة الدنيا ، وان القصور عن الارتداد والتراجع عن الأسلوب المنمق الطنان للملك لاك King Lake أو أسلوب الصحافة السيارة انما هو عناد متعمد مناهض للحسن والجمال . إن التياع أرنولد وذعره من الذوق الردىء لأشبه بالرعب من الخطيئة ويرى أن السوقية المبتذلة هى أصل كل الشرور .

وهذه المعالجة النقدية الدينية تتمثل بوضوح كبير فى مقالات أرنولد التى

---

(٢) الينسينية Jansenism مذهب لاهوتى يقول بفقدان حرية الإرادة .

كتبها عن كتّاب من أمثال ماركوس أورليوس Marcaus Aurelius أو چوبرت Joubert أو سبينوزا Spinoza الذى استمد منه أرنولد نفسه غذاءً روحياً مباشراً . وان اثنين من هؤلاء لعظماء ، وواحد منهم يكاد أن يحتل مكاناً وسطاً ، وواحد فقط من الثلاثة يعد مفكراً عظيماً على نحو تام لكن أرنولد لايضع هؤلاء الكتّاب حيث يضعهم الناقد المقارن ، ولايهتم بوزنهم أو أصالتهم وانما يعنيه ما يجده لديهم من عون عملى . وبمقدوره أن يعثر على هذا العون فى شخصيات ضئيلة الشأن من أمثال أفراد عائلة چيرين Guerins وتجده يزدرى هذا العون ازدراءً صريحاً حيث لايقدم إليه هذا العون أصالة أو عظمة أجمع الناس عليها مثل تلك التى يتصف بها ڤيكتور هوجو Victor Hugo . ان قبول الكاتب على أنه معلم يؤدى دور التهذيب والتثقيف لهو فى الواقع بالنسبة لأرنولد قبول دينى متواضع الشأن . ومن ثم فبالرغم من جهوده الصادقة فى أن يكون موضوعياً مجرداً عن الهوى فلم يتحقق له أبداً هذا التجرد والموضوعية ونحن نشعر أنه كثيراً مايتحدث بشكل جوهرى عن موضوع له أهمية بالنسبة إليه وذلك بشكل أكثر إلحاحاً مما يكون له من حديث عن منزلة قد يحظى بها كاتب بعينه فى التاريخ العام للأدب . ويدرك أرنولد تمام الإدراك هذا التميز من جانبه دون أن يشعر بأنه من الضرورى أن يقوم بأكثر من التماس عذر ظاهرى مهذب غالباً ما يكون واهياً ساخراً . ويتحاشى أرنولد بلباقة وذكاء الخوض فى موضوعات لاتحرك عواطفه (باستثناء ما يورده كنماذج مقيتة بشكل عابر) . وفى المواضع التى يكون فيها نافراً غير متعاطف لايبذل جهداً مضنياً بحيث يخفى استجاباته السلبية ويكون منصفاً . لقد كان أرنولد رجلا عظيماً لكنه من المنصف أن نقول إن الثقة الغريبة بالنفس للعصر الفيكتورى والتى سخر منها كثيراً بسبب إحساسها البليد إنما تعبر عن نفسها فى نقده بأسلوب متميز غير مباشر يعوزه الوعى .

ومن الممكن المقابلة بشكل مفيد بين نقد أرنولد وبين نقد معاصره والتر بيچهوت Walter Bagehot وهو مماثل لأرنولد من حيث إنه فيكتورى نمطى من نوع آخر . ويرى كل من بيچهوت وأرنولد أن النقد الأدبى هو مرة أخرى جانب واحد فقط من النقد العام للحياة ، لكن بيچهوت على النقيض من أرنولد نجده غارقاً فى الشئون العملية . وقد شارك أرنولد الاهتمام الفيكتورى بالدين بشكل مثالى وان إتخذت مشاركته وجهة نظر

أخرى ، وأحب مناقشة المناظرات غير المباشرة بشكل غريب من أجل الوصول إلى حقيقة الدين المسيحى وذلك مثل مناظرات الأسقف بتلر Butler الذى كان يتصور أن العالم حسب معرفتنا عالم غريب إلى حد أنه تصور أيضاً أن عالم ما وراء الطبيعة قد يكون هو الآخر غاية فى الغرابة كما يكشف الانجيل لنا عن ذلك وكان يتعاطف تعاطفاً عظيماً مع اللا أدريين الفيكتوريين مثل كَلَفْ Clough الذى جمع بين الشك الأمين والعادة الدينية المستعصية للعقل . وربما كان فى وسعه وان لم يفعل ذلك أبداً ، أن يكتب مقالا غاية فى الامتياز عن باسكال Pascal . وكان علم الاقتصاد والسياسة من الموضوعات التى حظيت باهتمامه ، والكتابان اللذان كتبهما فى هذه الموضوعات «شارع لومبرد» «Lombard Street» و «الدستور البريطانى» «The British Constitution» يعدان فى بابهما من الكلاسيكيات رغم أنهما بطبيعة الحال ومن حيث التفاصيل قد فات أوانهما، ولعلهما آخر الكتب الهامة عن هذه الموضوعات من حيث مخاطبتها للقارىء العام الذكى وليس للطالب المتخصص . وتتمتع هذه الكتب بالإيجاز الدقيق وسلاسة فكرية رشيقة . ويمثل الكتاب الذى يدور حول الدستور البريطانى بوجه خاص تلك الواقعية القاسية وإن كانت متميزة بطابع خاص والتى هى أيضا سمة من سمات النقد الأدبى الخالص لبيجهوت . ويرى بيجهوت أن استقرار الأوضاع الفيكتورى كان يرتكز على أشكال الديمقراطية السياسية وهى ماضية فى توحدها مع فاعلية حكم الطبقات الأعلى . وبعبارة أخرى كان بيجهوت ليبرالياً أرستقراطياً ، وكان بالمرستون Palmerston على وجه التقريب السياسى الأثير لديه . ولم يكن هويغى[٣] تماماً وذلك لأنه بالرغم من أن الهويغيين كانوا يمثلون نوعاً من التسوية التى تشيّع لها فانهم لم يأخذوا برأيه الموضوعى بشأن أوضاعهم ، فقد كانوا يدركون تماماً أنهم من الأحرار ، وان كانوا قد أقروا حقيقة مؤداها أنهم من الطبقة الارستقراطية ولقد شعر بيجهوت أنه من المهلك أن تستغل الطبقات الدنيا نفوذ التصويت الذى تحقق لهم من خلال قوانين الاصلاح فى منتصف العصر الفيكتورى وذلك فى اعطاء دفعة لمصالحهم الطبقية كما حدث ذلك بالفعل . ومن ناحية أخرى فإن استغلال الطبقات الأعلى لموقعهم الاستراتيجى فى اعطاء دفعة لمصالحهم لحق وصواب . إذ إن بيجهوت الاقتصادى الفيكتورى القويم قد

---

(٣) الهويغى : عضو فى حزب بريطانى مؤيد للإصلاح عرف فيما بعد بحزب الأحرار .

شعر أن مثل هذا النجاح الذى استطاعت الطبقات الدنيا أن تتمتع به ماهو إلا فائض من نجاح أسيادهم .

ولقد رأى بيجهوت أن وظيفة الملكية هى بشكل جوهرى مايطلق عليه الكتاب المعاصرون الوظيفة العاطفية . ان الحكم الملكى الدستورى كما حققته بطبيعة الحال الملكة فيكتوريا قد أتاح لها على المدى الطويل مزيداً من التجارب فاق تجارب أى من وزرائها واستطاعت على المدى البعيد أن تسدى اليهم النصح الأمين ، لكن الدور الرئيسى للملكية كان يتمثل فى أيجاد مصالحة بين الطبقات الدنيا وبين الحقائق الجافة الجامدة للحياة الاقتصادية والسياسية وذلك بفضل نوع من أنواع الرمزية الشعرية وكانت الملكية الجانب المزين ، وواجهة للدستور .

ولعل رأى بيجهوت بصفة عامة فى الشعر أو الأدب وعلاقة كل منهما بالحياة لم يكن مثل رأيه فى المؤسسات الملكية وعلاقتها بالسياسة . وان اتجاهه بكامله ليعكس تقسيماً جوهرياً للمصالح التى كان يسعى أرنولد بشكل كريم إلى التسامى والاستعلاء بها وهو تقسيم بين النافع والصحيح كالحقائق الجامدة الجافة وبين الجميل كنوع من الواجهة المزينة . لقد عشق الشعر وكان واحداً من أعظم نقاده حدة وذكاء فى القرن كله (وكان أفضل وأدق من أرنولد) ومع ذلك فمن غير المؤكد اذا ما كان قد وجد فى الشعر أى صلة حقيقية باحتياجات الحياة السياسية .

وهو فى نفس الوقت ناقد ممتاز للشعر وذلك بسبب ذوقه الحاد الهدام ، وواقعيته الفكهة الهزلية والتى لاتتخلى عنه عند خوضه هذا المعترك . ويعد نقده للتوازن الأخلاقى «للفردوس المفقود» بلغة سلطان سياسة السماء والجحيم أدق وأصح ما كتب عن هذا الموضوع حتى هذا اليوم . [إن «الفردوس المفقود» قد أصبغ بمبادىء باطلة بشكل جوهرى فهو عمل يصرح بتعليل أساليب الإله تجاه الإنسان ويفسر الخطيئة والموت وينبئك أن كل شىء له أصل فى حادثة سياسية ، كما نجد على سبيل المثال مشاجرة قضائية بشأن.قانون خاص للحماية والترفع الصحيح أو غير الصحيح للابن الأكبر . وقد يكون الشيطان على خطأ الا أن له فى نظرية ميلتون على الأقل وضع قابل للمناقشة . لقد كان هناك موقف تعسفى فى موضوع الترفع وكانت هناك أعراض قليلة لهذا النوع من العمل . ونحن نرى أن الشياطين فى

«الفردوس المفقود» هى بكل وضوح الأضعف دوماً لكنه من غير الواضح على الاطلاق أن الملائكة هم الأفضل] .

وبصورة مماثلة نجد بيچهوت فى صفحات ممتعة عن «إنوش أردن» Enoch Arden لتنيسون Tennyson يوضح أن موضوع الإنسان الذى يتجول فى عربة لبيع الأسماك هو موضوع بالرغم من أمانته وسوء استغلاله لايعد بحق موضوعا كريماً ، وأن تنيسون مدرك لهذا إدراكاً مضطرباً فنجده يستخدم لغة مزخرفة بعيدة كل البعد عن الملائمة والتوافق ليخفى الحقيقة عن نفسه وقرائه . ويعد بيچهوت على نحو من الأنحاء «المولود الرهيب» للنقد الفيكتورى ، وهو يفتقر إلى القلق العميق المثالى لعصره ، ويبلغ اطمئنانه إلى صلابة الأرض تحت أقدامه حداً يجعله قادراً على أن يخاطر بتعليقات حادة تعوزها اللباقة يخشى من المخاطرة بها أى فرد آخر . وان لصوته حتى يومنا هذا لرنة عصرية ، إنه صوت المتحدث الصريح وهو مطمئن بين أنداده فى منتداه ، بينما نجد لأرنولد صوت المحاضر البارع المتواضع . ومع ذلك فقد نشعر أن واقعية بيچهوت كانت على المدى البعيد أقصر نظراً من مثالية أرنولد ، فهى على ما يظهر اكثر من مثالية أرنولد قسوة فى اتصالها بالعالم كما هو كائن وماينبغى أن يكون . وواجدة فى الفظاظة والحماقة البريطانية مصدراً للنفوذ القومى ، ومع ذلك فقد كان بيچهوت راضياً عن دوام عالمه رضاء مبالغاً فيه . فهو عملى نزاع إلى الشك متشائم من الجو العام يصبح مصلحاً يندب حظه وليس ثورياً بأى حال . وهو فى مجموعه نتاج كامل للنظام الفيكتورى وكان يفترض استقراراً فى هذا النظام لم يكن ببساطة موجوداً على المدى البعيد .

ومع ذلك فإن كل من أرنولد وبيجهوت يُعد ناقداً أفضل بكثير من والتر بيتر Walter Pater الذى لايقبل العالم الشامل ولاينشد إصلاحه لكنه يدق الطبل داعياً إلى التراجع الواعى إلى مملكة الأحاسيس الذاتية . وربما كان النقاد الرومانتيكيون العظماء فى بداية القرن من أمثال شعراء مثل كوليردج Coleridge وشيلى Shelly فى «دفاعه عن الشعر» وكيتس Keats فى رسائله ، ربما كانوا نقاداً ذاتيين بشكل مماثل ، الا أنهم كانوا يصفون ذاتية المبدع الخلاق ، وقد وصف بيتر Pater الذاتية الاكثر جدباً التى يتصف بها الخبير المتمكن من تقنية الفنون . وكانت حياة عقله حياة المرتبة الثانية مستمداً قوتها من الأعمال الفنية التى خلقت طاقات أساسية . ويصفه

د. ريتشارد Dr. Richards بحق عندما يقاربه بكوليردج على أنه يتمتع «بمرونة» عقلية أكثر من تمتعه «بدقة» عقلية . وكان بيتر كذلك مثل كل المفكرين الفيكتوريين العظماء داعياً أخلاقياً كما وصح ذلك السيد إليوت ، لكنه كان داعياً أخلاقياً بالنسبة لمن كانوا يرغبون فى وجود ينغلقون فيه على حواسهم الخاصة بينما يتقاعسون عن الواجبات الطبيعية ومصالح الحياة . إن مذهب المتعة المنقاه ، وتقديس لحظات الاستغراق لدى بيتر إنما هو أمر أخلاقى من الممكن ممارسته على يد الأقلية المتقوقعة . إن الأدب ومباهج الحياة سرعان ماتجد أنظمتها قد اضطربت اذا ماشرع رجال الأمن والمدنيون والحرفيون وأصحاب المحلات فى انفاق حياتهم ابتغاء لحظات الاستغراق أولئك الذين يرتكز عليهم الاطار الخارجى الفظ للحياة . ولا مناص لأى نظام أخلاقى محدود من أن يكون دائماً عرضة للهجوم بشكل كبير ، وان مجرد وجود اتجاه مثل اتجاه بيتر قد برر فجاجة كيبلنج Kipling وهينلى Henley بشكل ما على أنها قوة توازن مقابلة . وبشكل اكثر تخصيصاً نجد فى نقد بيتر كتاباً مختلفين عنه كل الاختلاف مثل وردز وورث Words-worth ، وشكسبير Shakespeare يميلون إلى أن يتخذوا فى تصوره نظرة جديدة مغايرة . ونجد تقديس الأحاسيس المادية الذاتية الحقيقية لدى أتباعه الاكثر فجاجة مثل وايلد Wild وچورچ مور George Moore يصبح واحداً من مظاهر التبهرج الذاتية الجوفاء .

ومن الطبيعى عندما نحاول الالمام بالمناخ النقدى للتسعينيات من القرن التاسع عشر أن نفكر أول مانفكر فى كتّاب من أمثال وايلد Wilde ، وبيتر ومور . وأن نفكر فى الحماس الزائف الذابل لهينلى Henely وويبلى Whibely على أنه قوة توازن مقابلة . ومع ذلك فإن الاتجاهات الجديدة بحق أو على الأقل المثمرة بشكل مستمر لتلك الفترة تكاد أن توجد فى أعمال كاتب مثل چورچ سانتسبرى George Saintsbury هذا الذى لايعد بأى حال من نماذج التسعينيات من القرن التاسع عشر . وكان فرانك هاريس Frank Harris على سبيل المثال كاتباً من طراز التسعينيات من القرن التاسع عشر ، وأولى خطواته حين قيامه بكتابة «استعراض يوم السبت» قد استهدف إزاحة سانتسبرى عن هيئة النقاد الأدبيين المنتظمين . مع ذلك فقد كان سانتسبرى من وجوه عديدة أول وأعظم السلسلة الطويلة للنقاد الاكاديميين الذين حولوا فى الخمسين سنة الأخيرة دراسة الأدب الانجليزى

إلى نظام يتسم بالمذهب الانسانى بالنسبة للطلبة الجامعيين ، هذا الإجراء الذى قد يحل على المدى البعيد محل الدراسات اللاتينية واليونانية بشكل كبير . وكان سانتسبرى فى أول أمره صحفياً أدبياً مجداً فى لندن يكاد أن يكون كاتباً مأجوراً وكان هينلى أحد منافسيه عندما أصبح فى مطلع منتصف عمره أستاذاً للبلاغة والأدب الانجليزى فى جامعة إدنبرا Edinburgh . إن الاهتمام التقليدى بالبلاغة ومنه الكتابة كمقابل لتاريخ الأدب هذا الاهتمام الذى اتصف به الذين احتلوا كرسى الأستاذية قد شجعه على أن يقوم بعمل رائد فى دراسة أوزان الشعر الانجليزى وايقاعات النثر الانجليزى ، ولما كان سانتسبرى أول العظماء المشتغلين بهذا الميدان فقد كان الأدب فى ذاته بالنسبة إليه ، والأدب الإنجليزى دون غير بوجه خاص ، ميداناً مجهداً بصورة كبيرة بحيث يقتضى تكريس حياة الإنسان كلها . ولم تكن به سمة من سمات الذاتية المتمردة لبيتر Pater ، ولم يكن به كذلك شىء من اندفاع أرنولد أو بيچهوت بحيث يربط النقد الأدبى الخالص بالانتقادات العامة لهذا العصر . ولم يكن بمقدوره فى الواقع أن يكبت نوعاً من الازدراء لما كان لأرنولد من نثار واسع المدى لسهام طائشة . وكان سانتسبرى نفسه حافظاً رسمياً متزمتاً ، وكان له على وجه التقريب مزاج نفسى تميز به من عاشوا فترة ماقبل العصر الفيكتورى . وبهذا فلم يكن لديه على الإطلاق قدر من الذوق الفيكتورى العام للتكيف تدريجياً مع الافكار الشاملة المتغيرة ولابد من أنه قد كره الاتجاهات السائدة فى عصره مذ شرخ صباه إلى مابعد ذلك . وكان غارقاً فى الانشغال بمهنته إلى حد لم يكن يستطيع معه أن يرغب فى فرض سلطته خارج نطاق ميدانه المختار . إن محافظته المتزمتة تضفى مذاقاً شخصياً خاصاً على كتبه لكنها لاتحمله أبداً على ظلم كتّاب من أمثال شيلى الذى كان سانتسبرى يعجب بعبقريته ويأسى لأرائه ، ولم يكن يحاول رد اعتبار ضحايا القدح أو السخرية من قبل أفراد حزب الأحرار ، ضحايا من أمثال وليم چيفورد William Gifford أو چون ويلسون كروكر John Wilson Croker .

ولقد أدرك سانتسبرى ما كان يصنع ، عندما ضيق حدود مجاله . ويعلق سانتسبرى على مجهود أرنولد فى مواجهة الانتقاد العام وبخاصة ما كان يتصل بالموضوعات الدينية بأن «هذا المجهود قد عانى من اللعنة الناجمة عن الحديث عن أمر دون كفاءة ودون ثقافة حقيقية ، الأمر الذى صرح به

أرنولد نفسه بشكل مطلق» وكان أرنولد يبدو لسانتسبرى ، دون أن يعني ذلك بل كان على النقيض من ذلك ، انه كان فى مجال النقد الأدبى عدواً للبساطة والجدية والدراسة العلمية . وكان سانتسبرى على النقيض من أرنولد يتمتع باحساس تاريخى فيقيم أى عمل من أعمال الأدب فى بيئته ووفقاً لمقصده ونوعه . واذا كان له ضعف كبير فانه يتمثل فى رد فعله حيال نظام أرنولد فى رفضه المتمرد وهو أحياناً متسامح بشكل شامل . وانه لشديد الحماس لانصاف الوهاد المنخفضة إلى الحد الذى يجعل النجاد المرتفعة التى فوق هذه الوهاد لاتحظى أحياناً بالاهتمامات التى كان من الممكن أن تحظى بها . وسوف يقول بكل أسى : «ليس بمقدورنا أن نتحدث هنا عن إيميليا وندهام Emilia Wyndham أو بول فيرول Pawl Ferrol وكلاهما كتب روايات تعبر عن عصرهما بشكل أكيد» . لكنه بكل تأكيد كان يستهويه الحديث عنهما لو أتيح له المكان والزمان . ولما كانت القراءة فى الواقع همه الرئيسى فقد كاد ذلك أن يضفى على معالجته النقدية تريثاً مقلقاً . ان بيجهوت كرجل مصرفى وأرنولد كمفتش مدرسى وحياتهما العملية المهمومة التى عاشها كل منهما قد فرضت عليهما على الأقل ضرورة متشددة فى الاختيار .

ومن ناحية أخرى يبدو أن سانتسبرى يكتب أحيانا كما لو كان محتبساً فى المتحف البريطانى والأبدية المطلقة نصب عينيه . ومن ثم فان أسلوبه بعباراته الطويلة المفككة الممطوطة يعد دخيلاً على الأدب الذى يتناوله .

وهو أسلوب حى على طريقته ، لكن حيويته تتوفر فى عباراته المقتبسة أكثر مما تتواجد فى ايقاعاته ، أو مخاطبته ليقظة القارىء فى تحديد التورية الزائغة . إن الوصف السوداوى الذى أطلقه هنرى جيمس على الروايات الروسية العظيمة على أنها «حلوى مائعة» قد ينسحب بشكل دقيق على نثر سانتسبرى بشرط ألا يكون برقوق الحلوى من خصائص سانتسبرى فلا نجد أفكاراً ولا عبارات تبرز ظاهرة ، وشخصية الكاتب بالرغم من تسلطها على الأسلوب بشكل قوى الا أنها تتسلط عبر تحفظ وتزمت شكلى رجعى . ومن ثم فان جولت Galt كما أخبرنا يتمتع ببعض الخصائص القومية التى لم تكن دائماً لتجعل الاسكتلنديين يتمتعون بحب شعبى ، ونجد أنفسنا فى حيرة فنسأل :

أكان مثيراً للشغب ، متعصباً أو نفعيا أم سكيراً شحيحاً بالمال ؟

والآن فات أوان المعرفة ، ان صديقاً لسانتسبرى مثل أندرو لانج Andrew Lang قد يدرك على الفور هذا الالماح . ومما يؤسف له أن الخريجين المحدثين يميلون إلى الاثارة بسبب هذه التلميحات الواعية وتلك الدمائة الصارمة . ومع ذلك ففى داخل متاهة سانتسبرى قد يضرب الطالب الشاب على شيء ما يضرم خياله ، وانى لأتذكر على سبيل المثال عبارة تدور حول «الطنين المحزن» لدون Donne ويجد ناقد معاصر مثل السيد إدموند ويلسون Edmund Wilson وهو فى منتصف حياته التى وهبها للأدب أنه قد وصل إلى مرحلة يجد فيها أعمال سانتسبرى ممتعة ميسورة القراءة .

برغم كل امتياز خلفاء سانتسبرى الجديرين بالامتياز من أمثال ريلاى Releigh وكير Kerrوجريرسون Griersonيظل سانتسبرى فى الواقع الخبرة الأعظم والحساسية الأرهف فى مجالات بعينها وأعظم الأساتذة النقاد ، ولعله أعظم الجميع قاطبة إذ إنه أول المحترفين الحقيقيين المعروفين برغم مما فى هذا من تناقض ظاهرى . لقد ظل دائما وإلى حد كبير الهاوى الشغوف بالمعنى الممتاز لهذه الكلمة ، يقرأ ابتغاء المتعة ، ويغطى مجالات متعددة لايتناول منها الناقد الحذر الا قسماً واحداً ، وقد نبذ من ناحية المعوقات الناجمة عن النظريات المتعلقة بأفضل مناهج البحث أو الناجمة من ناحية أخرى عن الشكوك التى تدور حول مقدرة الجامعى المتوسط على الاستيعاب . واذا نظرنا إليه باعتباره أستاذاً للمتون فقد كان على سبيل المثال أشبه بمقدمة قاسية لكتاب اكسفورد عن دريدن Dryden عرضة للتجريح بشكل كبير . واذا نظرنا إليه كمحاضر فى جامعة إدنبرا Edinburgh بكل الاعتبارات وبالاضافة إلى إلقائه الفاتر الردىء فقد كان ينقل إلى طلابه - بمادة قاسية وقليلاً من الأفكار الرائدة . بيد أنه اذا كان هناك أساتذة ومعلمون أفضل منه بين خلفائه فمن المشكوك فيه أنه كان هناك نقاد أفضل منه . وبالنسبة للقارىء قام سانتسبرى وخلفاؤه بدور تمهيدى ، دور هائل مجهد يعز على التصديق ، وبدونه لم يكن النقد ممكناً على يد كاتب مبدع أو كاتب قوى شديد المراس . ويتعين علينا فى النهاية أن نقول عن أرنولد وبيجهوت كناقدين ما قاله أرنولد عن الرومانتيكيين

وبالرغم من قدرات كل منهما على التغلغل والنظر الثاقب الا أنه لم يكن لديهما معرفة موضوعية كافية عن حقائق القضية التى بين يديهما ، بل ولا عن الخطوط الرئيسية لتاريخ الموضوع الذى هما بصدده . ويرجع الفضل إلى سانتسبرى وخلفائه فى أننا اليوم نفكر بشكل يكاد أن يكون غريزياً فى الأعمال الأدبية باعتبارها أجزاءاً لعملية تاريخية معقدة ، ومن ثم فنحن بحكم قدرتنا على أن نضعهم على وجه التقريب فى بيئاتهم الحقيقية ، قادرون أيضا على أن نحاول رؤيتهم كما هم فى حقيقة أمرهم .

الفصل الثانى

الفترة الفاصلة فى عهد إدوارد وثورة ١٩١٠

لم يكن عصر إدوارد عصر النقد العظيم . فقد رأى تعزيز التراث الاكاديمى فى الجامعات لكن المثقفين بوجه عام كانوا يقاومون بقوة ونشاط الجو الكئيب المتدهور ، جو التسعينيات من القرن التاسع عشر ، وربما كانوا فى نفس الوقت ودون وعى يقاومون الاتجاه النقدى أيضا . ولعل شيسترتون G. K. Chesterton الناقد المثالى لهذه الفترة ، هذا الذى كان النقد بالنسبة إليه عملا جانبياً ، كان بشكل أساسى الكاتب الصحفى للأفكار . ولقد أشار جايد Gide فى ثنائه القدير على كتابه عن برونينج Browning إلى واحدة من أكثر النواحى المتكلفة المغيظة فى أسلوب شيسترتون : وهى عادة إقامة الدمى بهدف طرحها أرضاً فهو كثيراً ما يبدأ فقرته بعبارة مثل «إنه لرأى يحظى بقبول عام أن . . .» ويكون «الرأى الذى يحظى بقبول عام» هو وجهه نظر ساذجة على نحو بين من اختلافه الخاص يمضى فى إظهار سذاجتها بأسلوب المجادلة والمشاركة . وكان بمقدور شيسترتون أن يجيد الكتابة عن كتّاب يتعاطف معهم مثل ديكنز Dickens ، وستيفنسون Stevenson . ويعد كتابه الصغير عن الأدب الفيكتورى عملا مفعماً بالحيوية المفرطة ، لكنه مثل كل كتاباته عن الموضوعات العامة ، عمل يدور حول اكثر من معنى ـ ونستطيع أن ندرك مايعنيه السيد إليوت حينما وصفه بأنه عرض من عروض اللورد مايور Lord Mayor وذلك عام ١٩١٠ عندما كان السيد إليوت ناقداً شاباً لم يكتسب بعد كياسته الحالية . وأضاف السيد إليوت قائلا : «ان عقل شيسترتون يزدحم بالافكار ، وانى لا أرى دليلا يدل على أن هذا العقل يفكر .»

وفى السنوات التالية تعلم السيد إليوت أن يفكر فى شيسترتون ويتحدث عنه بشيء من الإجلال ، لكنه كان فى شبابه ينظر إلى أفكار

شيسترتون على أنها بديل ردىء للملاحظة والاستدلال اللذين كان يعجب بهما لدى هنرى جيمس . ولم يمكن جيمس كروائى يستمد من الموقف أكثر ولا أقل مما يحتويه هذا الموقف ، ولاريب أن السيد إليوت قد شعر أن شيسترتون كناقد كان يستمد من الموقف ما قد وضعه هو فى هذا الموقف . ولعل المنهج النقدى العام لشيسترتون يتضح بشكل مقبول فى مجلد مقالات أشبه بدراسات فى الزندقة ، ومن الطبيعى أنه مجرد مجلد ثانوى للنقد الأدبى ، فهو يتناول كل مؤلف ثم يعطيه شارة مميزة : فشو Shew المصلح التطهرى ، ومور Moore عاشق الفن والباحث عن المتعة ، وكيبلينج Kipling الرومانتيكى المشْرب بالروح الحربية وهلم جرا ثم يكتب مقالا يدور حول الانسان بقدر مايدور حول ضعف الموقف ، ضعف المذهب التطهرى ومذهب اللذة وتقديس السلطة . وفى هذا الكتاب بوجه خاص نجد المقالات وثيقة الصلة ببنيان Bunyan ووايلد Wildeونيتشه Nietzsche على سبيل المثال باستثناء تغيرات فى اثنين أو ثلاث من الفقرات وقليل من الجمل فى مكان آخر . وحسب ملاحظة السيد إليوت الذكية نجد أن مستوى المناقشة فى الواقع هو مستوى مناقشة الأفكار مجردة عن واقعها الاجتماعى وأسسها الفلسفية ، أفكار تكاد أن تكون قوى طائشة بذاتها ولعل الافكار غالباً ماتكون كذلك . لكن معالجة شيسترتون بوجه عام تحول دون وصوله إلى سيطرة فعلية على المشاكل المعقدة . وكثيراً ماتبدو أفكار المناقشة غاية فى التجريد ، لولا جمال التعبير الخيالى للأسلوب الذى تتضح به هذه الأفكار ومع ذلك فحتى جمال التعبير يؤدى على المدى البعيد إلى تأثير يكاد أن يكون منفراً مملاً . فكل عبارة لديه عليها أن تفصح عن شىء كما يتضح ذلك فى كتاباته عن أميرسون Emerson ووايلد ، والكاتب الذى يتألف أسلوبه من عبارة مفردة كوحدة مستقلة لايكتب أبداً فقرات متسقة موجزة ويميل شيسترتون فى الواقع إلى تكرار نفسه بتنويعات ، فالمفاجآت تستحيل إلى شىء رتيب ، ويشعر القارىء برغبة جامحة فى التركيز والتكثيف . ومع ذلك نجده فى أحسن أوضاعه جاداً مدركاً متبصراً . وعندما يكتب عن برونينج أو دبكنز يستطيع أن يبدو على الأقل وكأنه يبث الحياة فى الكاتب ويجلى لنا وجهة نظره . ويقع شيسترتون فى ترك التكلف والصنعة والبساطة المروعة ، لكننا نمضى فى قراءته مترقبين اللحظات التى توافينا عندما تتوقف آلة شيسترتون عن العمل ويتحدث الينا شيسترتون الانسان المبدع

ومن بين المثقفين الآخرين فى عهد إدوارد نجد بلوك Belloc صديق شيسترتون قد تميز بكل تأكيد بانتاج الناقد الدقيق . ويتميز كتابه الصغير عن الشعر الفرنسي فى عصر النهضة Avril بسحر دائم برغم تكلفه الشديد . لكن تكلفه المبالغ فيه تناقضات أسلوب شيسترتون هي مرة أخرى عرض من أعراض عهد لايبدو أن لديه نبرة صوته الصحيح أو على الأقل نبرة صوته الطبيعي وأفضل النثر الاستطرادى لأواخر التسعينيات من القرن التاسع عشر وعهد إدوارد فى اطار قيوده الهشة الهزيلة إنما يتمثل فى أسلوب سير ماكس بيربوهام Sir Max Beerbohm ، وماكس بيربوهام هو كاتب لايعنيه الا الأسلوب المصطنع ولاشيء غير الأسلوب المصطنع فأسلوبه مثل شخصيته تركيب مصطنع متكلف بشكل متعمد . وقد نقول ببساطة إننا لم نعد على مقربة من عهد إدوارد ولم نصبح بعد بعيدين كل البعد عنه ، لكنى أتصور أن تكلف أسلوب عصر إدوارد له على كثير من القراء المعاصرين تأثير مقلق باهت أشبه بالتأثير الذى نشعر به عند مشاهدتنا الكبار دون الصغار وهم يرتدون ملابس عتيقة من خزانة الملابس ــ وهو نوع من الطفالة[1] المربكة لمتوسطى الأعمار (ولقد كان من الطبيعي أيضا أن عصر ادوارد عصر بطرس الرسول) وعلى أية حال فإن مايهمنا فى سياقنا الحاضر هو أن الأسلوب الأجوف يؤدى إلى تفكير أجوف خادع حتى لو اتخذ له مظهراً زاهياً أشبه بأنف مزيف . فعندما وصف وايلد Wild كيبلنج بأنه إنسان قد رأى روائع الأشياء من خلال ثقوب المفاتيح ، أو عندما وصف شيسترتون هاردى Hardy بأنه مُلحد قروى يطيل التفكير فى أبله قروى فان موهبتهما فى كتابه حكم الافكار قد جعلت منهما رسامى كاريكاتور اكثر من كونهما نقاداً . وفى كتاب السيد بلوك Belloc عن ميلتون Milton الذى كتبه بعد الحقبة الادواردية بسنين عديدة نجد أن صرامة أسلوبه وعادته فى فرض إطار من الافكار على مادته أكثر من دفع هذه الافكار إلى الظهور ، كل ذلك كان يمنعه من الوصف والتحديد واقحام سفاسف الأمور . ويصر بلوك على أن يرى ميلتون Miton نموذجاً إنجليزيا عظيماً منعزلا ، نموذجاً لهذا الشيء الصارم ألا وهو التراث القديم . وحيث يعد ميلتون فى الحقبة شاعراً عظيماً غزيراً من عصر الباروك هذا الذى ابتدع إلى حد كبير اصطلاحاته اللغوية الخاصة ، وحيث يكون من المحتمل أن يوصف ميلتون فى الواقع ككاتب

(١) الطفالة : الاحتفاظ بخصائص الطفولة الجسمانية أو العقلية أو العاطفية إلى ما بعد سن البلوغ

كلاسيكى بحكم أسلوبه الجليل وتصميمه الفنى المعتدل فى «عودة الفردوس» فاننا نجد السيد بلوك لايُعجب به إعجاباً حقيقياً .

وعند النظر إلى الثورة النقدية ضد كتّاب عصر إدوارد ، ثورة عهد الحرب العالمية الأولى ، يتعين علينا أن نضع نصب أعيننا خلفية وطابع الثوار الشباب . من المهم أن نعرف أن اثنين من هؤلاء الشباب باوند وإليوت كانا من الأمريكيين ولهما رأيهما الشامل الأمريكى فى الثقافة الأوربية . فقد جاء باوند إلى أوروبا هرباً من مادية الغرب الأوسط ، وجاء إليوت ليستكمل تعليماً نموذجياً خاصاً من النوع المنتشر فى مدينة نيو انجلاند فى جامعة اكسفورد وجامعة السربون وأخيراً فى ألمانيا . وكان لكل منهما من الاهتمامات ما هو غريب كل الغرابة بين الكتّاب الانجليز لذلك العصر . فعندما كان بيرتراند راسيل Bertrand Russell يقوم بالتدريس فى جامعة هارفرد Harvard كان ينظر إلى إليوت على أنه أبرع وأذكى تلاميذه ، وكان باوند نفسه مدرساً للغات الرومانسية فى جامعة أمريكية ، وقد فقد وظيفته باعتبارها تدريساً موسمياً للغة اللاتينية إلى حد كبير . وكان من المحتمل أن تبدو لهما المعالجة العاطفية الضحلة للمثقف الإدواردى النموذجى أمراً مملاً كما كان يبدو الجو الأدبى العام فى انجلترا قبل الحرب العظمى بالنسبة إليهما أمراً اقليمياً خانقاً ، ولقد أقر السيد إليوت أن الشعر الذى كُتب فى الولايات المتحدة وانجلترا فى صدر شبابه قد أصابه بالضيق والملل . وكان عليه أن يعود إلى التسعينيات من القرن التاسع عشر إلى التراث الفرنسى الرمزى بهدف العثور على كتابات مثيرة هامة . وكان باوند معجباً بهاردى Hardy وسوين برن Swin Barne وهنرى چيمس الأمر الذى يعنى أن جذوره كانت تمتد على نحو ما إلى الثمانينيات من القرن التاسع عشر وكان اتجاهه مثل ذاك الذى ساد قبل الحركة الرفائيلية أو اتجاها معجباً بالحركة الجمالية قبل أن تضمحل اضمحلالاً ناجماً عن وعى وادراك . وكلاهما كذلك مختلف عن شعراء عصر چورچ بل وشعراء عصر چورچ أصحاب النزهة الريفية من أمثال هارولد مونرو Harold Monro ، وذلك لكونهم مرتبطين بالمدينة عن وعى وقصد .

إن الجو الذى كانت تتسم به «بروفروك» Prufrock و «صورة سيدة» Portrait of Lady هو جو حفل مسائى أو قاعة استقبال زاخرة بالطرف

الثمينة ، وان جو القصائد القصيرة فى لاسترا Lustra لباوند قد يتدرج من مستوى محل لبيع شاى إلى مستوى قاعة للفنون لكنه عالم المدينة أيضا .
وتعد قصيدة «هيوسلوين موبرلى Hugh Selwyn Mauberlay قصيدة تدور عن السياسة الأدبية فى لندن وأمور أخرى . ولما كان باوند رجلاً مفعماً بالحيوية الفائضة ولاجذور له فى هذا الجو الغريب فقد كان دوماً يحض على الحركات الأدبية ويكتب على سبيل المثال برامج لحركة التصوير الحر . ونجد فى اثنين من النقاد الانجليز برسى وندهام لويس Percy Wyndham Lewis وهيولم T.E. Hulme اللذين كان لهما صلة كبيرة بالثورة النقدية ، نجد أن أكثر خصائصهما تميزاً قد تبدو للمشاهد الخارجى تبرماً عاتياً من نوع ما .
وقد قيل ولايزال يقال الكثير عن هيولم فيما يتعلق بعالم الأدب على أنه الذى أماط اللثام عن أصل الخطيئة وعن الفكرة التى تقول إن الإنسان هو آخر المخلوقات . وكان له فى الواقع قراءة واسعة فى الفسلفة وفن النقد الألمانى .
وكان عربيداً مشاكساً شديد المراس طُرد من اكسفورد لشغبه ومشاكسته ، وترجم اتجاهه فى أشكال من العنف . وليس بمستعص علينا أن نلمس تأثير نيتشه Nietzsche على سلوكه ، وكذلك على عنوان مجلة المتفجرات لوندهام لويس والتى صدرت تحت اسم بلاست (الانفجار) . ولم تجمع بين هؤلاء الشبان الأربعة فى الواقع فلسفة مشتركة وانما كانوا يشتركون جميعهم فى موقف ينطوى على ازدراء قوى للموتى الأحياء .

ويعد السيد إليوت من حيث كونه ناقداً أكثر أهمية من كلاً من هيولم وباوند وهو فى نقده الهادىء قد أثر فى احداث ثورة عميقة تماماً ، كما أثر شعره فى أحداث هذه الثورة . ولامناص من أن نرجع إليه رد الفعل العام الذى ساد بين الخريجين من الانجليز لعدد من السنين وذلك ضد الحركة الرومانسية وعظماء كتاب العصر الفيكتورى من ناحية وفى مؤازرة الشعر الصعب بصفة عامة سواء كان من ذاك الذى كتبه دون Donne أو هوبكنز Hopkins من ناحية أخرى وانما أشير إلى الخريجين لأنهم عندما يخرجون إلى الحياة يصبحون رسلا لمتغيرات الذوق للجمهور العريض . وينبغى أن نرجع إلى السيد إليوت ايضا الحوار النقدى السائد بشأن المكانة المرموقة لميلتون Milton ، ومقالاته الممتازة عن دريدن Dryden وشعر د. جونسون Dr. Johnson قد تفسر إلى حد كبير تفهمنا وتعاطفنا الجديدين مع القرن الثامن عشر . وعلى مجال ضيق نجد أن النظرة النقدية السائدة لكتاب

الدراما فى العصر الإليزابيثى من أمثال مارلو Marlowe وجونسون Johnson وميدلتون Middletonوتورنور Tourneurوباستثناء شكسبير هى نظرته إلى حد كبير وقد اتسقت وعززت بالكفاءة والاقتدار . وقد كتب أحسن المقدمات الانجليزية المختصرة قاطبة عن دانتى Dante ومقالات ممتازة عن كاتبين يجد الانجليز صعوبة معنوية فى الالمام بمغزى مايكتبان وهما باسكال Pascal وبودلير Baudelaire .والأمر الذى قد تكون له أهميته على المدى البعيد هو أنه أثناء دراساته الحساسة الدقيقة قد جاد بأفكار موحية أو مثيرة غالباً ماتتركز فى عبارة واحدة وكان لها تأثيرها الخصيب على أعمال النقاد الآخرين ولقد وصفه السيد إمبسون Empson وصفاً ذكياً إذ قال إنه أشبه بتأثير نافذ لا فكاك منه يكاد أن يشبه ريحاً شرقية .

وإن بعض هذه الأفكار له صلة بأفكار التراث والأصالة . ولقد استغل السيد إليوت التأكيد على فكرة التراث فى استخدامين مفيدين بشكل اصيل ، استغل هذا التأكيد كبديل لتأكيد الرومانتيكيين على الالهام وعلى الشعر باعتباره تعبيراً عن الذات الداخلية للشاعر ، كما استغله كتوضيح لحقيقة مؤداها أنه لم يكن فى شعره يقوم بمجرد الانفصال الكامل عن الماضى كما كان يميل إلى هذا الاعتقاد نقاده الأوائل . لقد أراد أن يحول الانتباه عن شخصية الشاعر موجهاً إياه إلى القصيدة نفسها ، يحوله عن كيتس Keats المحتضر وشيلى Shelley الغارق . وقد أراد أيضاً أن يشير إلى أن القصيدة نفسها إذا توفرت لها الجودة تتوافق وتمتد وتغير اطار القصائد الأخرى الموجودة . وفى مقدمة كتبها السيد إليوت لمختارات من أعمال باوند المبكرة يشير إلى أن الشاعر المنحصر فى التراث سوف يكون مقلداً لاغير يُعيد مرة أخرى ما قد كتب من قبل بشكل أفضل ، بينما نجد الشاعر صاحب الأصالة المطلقة والذى لم يستمد من أسلافه شيئا على الإطلاق غير قادر على ايصال شىء البته . ومن ثم فان التراث هو نوع من النظام الكبير المتغير هذا الذى تكونه فيما بينها الأعمال الأدبية . وربما نكاد أن نتصوره على أنه نظام مكانى اكثر من كونه نظاماً زمنياً متنشراً مثل انتشار الخريطة ، إذ إن هناك احساساً بأن كل الأعمال الأدبية العظيمة هى بشكل أبدى معاصرة لبعضها البعض . ومن ثم فلو كان لدينا من المعرفة اكثر مما لدى القدماء فذلك مرجعه إلى أنهم هم معرفتنا . وأن أهمية العواطف التى عبر عنها الشعر

لا علاقة لها بحياة الشاعر وانما تتصل بنظام مثالى ، نظام العواطف الذى يستطيع الشعر أن يعبر عنه تعبيرا صحيحاً .

وبالاضافة إلى ذلك فان السيد إليوت فى مقاله الباهر عن «هاملت» وان اتسم المقال بشيء من الالتواء يقول (من الغطرسة أن نرفض ما وجد جيل بعد جيل من أن أعظم مسرحيات شكسبير إمتاعاً انما تعد على الأقل فشلا نسبياً) ولدى السيد إليوت أفكار أعمق يتصدى لطرحها تدور حول التعبير الشعرى عن العاطفة ويعتقد السيد إليوت أن مثل هذا التعبير اذا قدر له أن يكون ذا تأثير شعرى فليس فى وسعه أن يكون مجرد شرح مباشر عن الشعور الذاتى وينبغى أن يكون هذا التعبير معززاً بالمعادل الموضوعى بل ولابد له من أن يكون على الأقل نتيجة له بشكل مثالى . ولم يتناول النقاد بالمناقشة عبارة للسيد إليوت بقدر ما تناولوا هذه العبارة ، وقد يساعدنا قليلا أن نبسط هذه العبارة فى لغة انجليزية اكثر وضوحاً وفى عبارة أوضح نقول إن «المعادل الموضوعى» للعاطفة هو وجود فعلى لشيء ما مقابل لمشاعرنا حوله وتتعلق به : وهو أمر سيثير حتماً مشاعر مماثلة فى أولئك الذين يوجدون وجوداً طبيعياً . ومن ثم فلعل الذى كان يدور فى خلد السيد إليوت هو أن انفعالات الشعر ينبغى أن تزود بالدوافع (وليس مجرد أن نقول : «يخالجنى الحزن» وإنما «يخالجنى الحزن إذ إن . . . .») أو أن استجابات الشاعر ينبغى أن تكون استجابات لموقف محدد وقد يكون الموقف معقداً عندما كان يقول باسكال «إن الصمت الأبدى لهذا الفضاء المطلق لأمر ينذرنى بالوعيد» ، و «المعادل الموضوعى» للعاطفة التى يعبر عنها هو الكون كله لكن عندما كان بول ڤاليرى Paul Valery يقول «ان الصمت الأبدى بهذا الفضاء المطلق لايتهددنى بالوعيد» ، فإن «المعادل الموضوعى» لتعليقة الثانوى والاكثر تفاهة كان هو الذى قاله باسكال Pascal عن الكون . وربما كان يدور فى خلد إليوت أيضا القدرة العفوية فى الشعر على إثارة العاطفة دون التعبير عنها بشكل مباشر ، وذلك بتصوير موقف ما يثير بذاته العاطفة :

لا لقد عم الصمت كل الأرجاء ومازال كأنه الموت ـــ أوتيس الرهيبة !
كم يبدو وقوراً وجه هذا المبنى الشاهق
هذا الذى ترفع أعمدته العتيقة رؤسها المرمرية
تحمل عالياً سقفه الثقيل القنطرى

وبثقله جعل الثابت الحصين
يبدو سكونا . إنه يثير الهيبة والرهبة
فى ناظرىّ المقرّحينْ بالألم
وتكسو البرودة وجوه المعابد وكهوف العهود الخوالى .

وأعجب د. چونسون إعجاباً كبيراً بأبيات كونجريف Congreve البليغة وإن اتسمت بالأسلوب الطنان ، وتبدو لنا كما لو كانت مكتوبة فى زمننا الراهن :

وكما قرر بوسويل Boswell نجد أن لسبب إعجابه علاقة بفكرة السيد إليوت عن «المقال الموضوعى» : «ان ما أرمى إليه هو أنك لاتستطيع أن تكشف لى عن فقرة حيث يكون هناك ببساطة وصف للاشياء المادية يحقق هذا الأثر دون أن يكون ممزوجاً بالافكار المعنوية» . والحقيقة التى تقول ان هذه الفقرة التى لاتبدو للقارىء المعاصر غير وصف مبسط ملىء بالافكار المعنوية والمفعم بالكلمات العاطفية التى تساعد الشاعر على أن يلقى بمشاعرنا التقليدية عن الموت فى مشهد قوطى إنما تبين لنا هذه الحقيقة أى نوع من أعمال الدهاء يكون الحكم النقدى الدقيق . وإنه لمن الخير أن نطالب «بالمعادل الموضوعى للانفعالات الشعرية» ، لكن ماذا يكون الأمر لو أن عواطفنا قد تجسدت بالفعل وبشكل رصين فى كثير من لغة الشعر (فى هذه الكلمات التى بين أيدينا مثل «عم الصمت» «ثابت حصين» ، «الثقيل» ، «مازال» ، «ثقله» ، «برودة» وكذلك الكلمات التى تبدو عاطفية بشكل جلى «الرهيبة» ، «الهيبة» ، «الرعب» ، «سكونا») ؟ ومع ذلك فإن فكرة «المعادل الموضوعى» فكرة ذات فائدة إذا ماطبقناها على قصيدة للسيد إليوت بوجه خاص مثل «الأرض الخراب» حيث لانجد فيها الشاعر يعبر عن الانفعالات التى أثيرت فى نفس القارىء بشكل مباشر وانما يتعين على القارىء أن يثيرها بفعل احساسه بالعلاقات المعقدة بين الافكار والصور التى تبدو للنظرة الأولى منفصلة بشكل يكاد أن يكون كاملاً والتى عُرضت بشكل موضوعى أو على الأقل بشكل درامى .

ولاينبغى على أية حال أن يقرأ نثر السيد إليوت ابتغاء هذه الأفكار الجوهرية ولا بهدف دراساتها الدقيقة المثيرة للاعجاب والمنصبة على كتّاب بعينهم فحسب وانما بهدف الإلمام بالاتجاه العقلى العام الذى ينطوى عليه هذا النثر أيضا .

ولقد ورث السيد إليوت بعضاً من اهتمامات أرنولد بنظرية مختلفة باعتباره رقيباً لعصر . لكنه إذا ما كان ناقداً خالصاً لمفضل من أرنولد فقد لايكون مثل أرنولد ناقداً مؤثراً على الأخلاق العامة . وإن نشرات وكتيبات السيد إليوت مثل «العدو خلف الآلة الغربية» و«أفكار وراء لامبث Lambeth» و «فكرة مجتمع مسيحى» و«وملاحظات حول تعريف الثقافة» لتفتقر إلى الحيوية التى تجعل من كتاب أرنولد «الثقافة والفوضوية» واحداً من الوثائق الاجتماعية الجوهرية لزمنه وذلك بالرغم مما يشوبه من عيوب فى بنائه المهلهل وحشوه بالتكرار وذلاقة اللسان والاستعلاء واحترام الذات المفرط فى التظرف . ونجد لدى السيد إليوت فى الواقع جوا يوحي بتمكنه من موضوعه الأمر الذى يفتقر إليه أرنولد فى ابتهاجه الرائع . ودائماً مايكون المظهر خداعاً . فالسيد إليوت يتلاعب باثنين من معانى الثقافة فيرى الثقافة على سبيل المثال على أنها تهذب عقلى ويراها على أنها اطار عام لعادات المجتمع التقليدية . والمعنيان فى الواقع مرتبطان ، لكنهما مرتبطان بشكل أكثر تعقيداً مما يبيحه السيد إليوت . واذا ما استخدمنا التوضيح المضحك للسيد إليوت فانه يرى أن الكرنب المسلوق هو جزء من الثقافة الانجليزية تماماً كما يرى أن التأريخ ومستودعات الأدوية جزء من الثقافة الامريكية . إلا أن كل مجتمع يستمر فى الوجود سوف تكون له عاداته الطيب منها والخبيث ، وإن تسميتنا لعاداتنا بالثقافة ليس مبرراً لجعلنا مبتهجين بصورة آلية بهذه العادات . ونجد فى المعنى الوسط للثقافة معنى وجد الكتّاب فى فحصه قدراً كبيراً من القول والذى نجد فيه أن الثقافة تعنى الإيقاع التقليدى للحياة . والثقافة إذ تغذى القيم الأرفع وتتغذى عليها قد تتدهور بوجه عام باستثناء المجتمعات الصغيرة مثل القرى الريفية ، وقد يكون التعليم العام هو البديل المعاصر المدنى للثقافة والذى ينشط صعوداً وهبوطاً . وبشكل أكثر تعميماً قد يقال انه بينما كان أرنولد معبراً عن مجموعة من الآراء الجوهرية المهولة فاننا نجد السيد إليوت حين كتابته عن موضوعات اجتماعية ودينية معبراً عن أقلية جليلة ، انه يتولى الحديث عن شيء لم يعد فى الواقع وجهة نظر تعليمية تقليدية ، وإنما يدافع عن وجهة نظر مازال بوسعها أن تتصور نفسها كذلك وذلك بسبب هذا السلام الاجتماعى الرائع الذى تمتعت به هذه الجزر فى هذا القرن . وإن اتباع إليوت للكنيسة الانجيلية قد يبدو وبشكل كبير للكاثوليكى الأوربى دين

الذوق السليم ، وبشكل مماثل قد تبدو أفكاره السياسية للمحافظ الأوربى اكثر اهتماماً بجعل الواجهات فى حالة اصلاح اكثر من اهتمامها بتجديد أسسها . فاذا ما كنا فى الواقع (كما لاحظ السيد إليوت بالفعل) نتحرك نحو فترة ثقافة الطبقة دون المتوسطة فإن المدركات الحسية الفجة لكاتب مثل جورج أورول George Orwell والمتمثلة فى مقالاته عن الرواية الشعبية وعن صحف الصبيان الهزلية، وعن بطاقات شاطىء البحر ، قد تكون هذه المدركات الحسية أكثر اتصالاً بالجذور الحقيقية للاحساس المعاصر من اتصال معركة المؤخرة الجليلة الحذرة التى يشنها السيد إليوت .

لكن هناك سبباً هاماً وحاسماً يدعونا لقراءة نثر السيد إليوت فهو فى كل الأحوال واحد من عظماء فنانى النثر فى عصرنا ، فنان حتى فى أسلوبه المراوغ . وأسلوبه الأخاذ الفاتن يكون أحياناً وعراً جافاً لكنه دوماً أسلوب رشيق خلو من الزخرفة . وهو زاخر بالتلميحات والتضمينات لكنه لايستحيل أبداً أسلوباً مقتضباً فظاً لاهثا . ومايتسم به أسلوبه أحياناً من ظاهر الدقة الخادعة نوعاً إنما ينبع إلى حد ما من القلق الدائب للسيد إليوت قلقه على ألا يوضح مايريد الافصاح عنه بقدر ما يوضح مالا يريد الافصاح عنه . ونجد فى أسلوبه ذكاء حاداً محتشماً ، كما نجد خلف العبارات الحذرة المتأنية حماساً مقيداً قد كبح جماحه لجام محكم ، كما نرى أهواءه تزدهى فى تهذب ودماثة ، ونفاذ بصيرته قد تحول إلى صيغة ذات نسق تعليمى لاهوتى . ويستطيع المرء أن يحس ذكاءً واسعاً وأن يستشعر إحساساً عميقاً والذكاء والإحساس كلاهما قد امتدا فى صورة مألوفة إلى مايكاد أن يكون يقظة أليمة . ولانجد ناقداً فى عصرنا يجل قراء اكثر مما يصنع إليوت . ويعد كتاب «المقالات المختارة» للسيد إليوت واحداً من الأعمال النقدية القليلة فى عصرنا التى يمكن أن نفيد من قراءتها المرة بعد المرة ، ومن الأرجح أن نكتشف فى كل قراءة تأكيدات ودقائق قد فاتتنا فى المرة السابقة .

ان صديق السيد إليوت وناصحه المبكر الأمين إزرا باوند Ezra Pound هو قضية غاية فى الاختلاف . فالسيد إليوت ينزع إلى أسلوب لائق بسيط حتى عندما يهدم أفكاراً مستقرة عميقة الجذور ، أما السيد باوند فيتخذ مظهر الاندفاع الثائر حتى عندما يعبد القول فى رأى حظى باتفاق عام . فأسلوبه خاطف وعلى القارىء أن يوصل بين العبارات والفقرات التى كثيراً

ماتشبه المذكرات الموجزة من كراسة خاصة . وربما يكون أسلوب باوند على طراز أساليب «المجلات الصغيرة» بينما يكون أسلوب إليوت ، أسلوب مجلة موضوعية جليلة الخطر مثل «الملحق الأدبي لجريدة التايمز» وهو أسلوب سواء كان هذا التصريح مفاجئاً أم لا ، يتسم بضحالة الحيوية ، الأمر الذى يجعل منه أسلوباً أقل قوة وبقاء . ويعترينا الملل من الكلمات الموضوعة فى خطوط كبيرة والاخطاء الهجائية الصورية ، والمودة الهزلية المصطنعة ، والعبارات العامية لتلاميذ المدارس . إن المثالب التى تعيب الأسلوب النثرى لباوند تعطينا إحساساً بأن هناك فجوات أيضاً فى جداله واحساسه ، فجوات أو تقطعات قد توارت تحت نوع من المخادعة العنيفة . ورسائله التى تقرأ دوماً من مقالاته ، هى تتألف بشكل كبير من نصائح فنية مفصلة مسداة إلى الكتاب الشبان ، ومن ثم فهى تكشف عن سخاء عظيم فى طبعه . كما تظهر دهاء عملياً قد لايشك الانسان دائما فى أنه نتاج كتاباته النقدية الشكلية . ويحذر صديقاً له من الشباب فى العشرينات من القرن العشرين من أن العربدة والعصاب ليسا موضوعين ذوى أهمية جوهرية لكتابة الرواية ، فهذه أمور لاتنبع من أى منبع جوهرى فى الطبيعة الانسانية وانما تنجم عن القلق الاقتصادى والاجتماعى ومن ناحية أخرى فان البحث عن جذور هذا القلق هو الأمر الذى يستهوينا ويشغل بالنا . وفى هذه النقطة قد يتفق مع باوند الماركسيون الذين هم على خلاف معه فى كل الامور الأخرى ، أما السيد إليوت بايمانه الراسخ فى أصل الخطيئة واعجابه العرضى بالروايات المائعة مثل رواية «الغابة الليلية» Night Wood لدچونا بارنيس Djuna Barnes فقد لايتفق معه .

وكثيراً مايكون المنهج النقدى العام لباوند مصيباً مرة ومخطئاً أخرى وذلك بغض النظر عن اصرار له جدواه إلى مستوى معين يوافق الكتاب الشبان ، اصرار على المعنى فى تصوير موضوعه بالنموذج والتعليق العملى وليس بالتعميم المجرد . إن وضع النموذج المختار على الصفحة أمامك لفكرة طيبة ، إلا أنه يتعين أن يكون هذا النموذج نموذجاً مناسباً ، ولكى يكون هذا النموذج مناسباً فلا بد له ــ أن يوضح التعقيد النوعى لمزايا العمل وصفاته ، ومن ثم فان الناقد يبدو مهتماً بالنموذج والتعليق لديه ، أو لابد أن يكون لديه وبشكل كامل تعميمه جاهزاً لاستخدامه عند الحاجة .

وفى كتاب مثل كتاب باوند «أبجدية القراءة» نجد الاقتباسات عبر العصور الوسطى وحتى أول عصر النهضة تبدو وقد أحسن اختيارها بحق إذ ان فى ذهن باوند فكرة واضحة عن تعقيدات المزايا والصفات التى تنتمى انتهاءً إلى ربيع الأدب وتعود إلى الدفقات الشيطانية الأولى لأى تراث ، لكنه يضيق ذرعاً بالتطورات الناضجة ، فلا يرى باوند فى الكتّاب العظماء إلا مجددين عظماء بوجه عام . ومن ثم فان فقرتى الاقتباس اللتين أستشهد بهما من ألكسندر بوب Alexander Pope على سبيل المثال ، الكاتب الكامل ، إن كان هناك كاتب كامل ، يبدوان مختارين اختياراً عشوائياً على وجه التقريب ، وان التعليق على الفقرتين لموجز محكم ، وان كان مبتذلا تافهاً . وعلى أية حال فقد يكون أعظم التعليقات روعة فى هذا الكتاب المختصر تعليقة على «إكستاسى» Extasie لدونّ Donne .

ويكتب باوند عن الأبيات الأربعة الأخيرة والأربعة التى تسبقها والتى تقول :

نحن إلى أجسادنا نعود ، ذاك هو الطريق
وقد يتبدى الحب على الضعفاء الذين يبوحون به
فى ربوع الأرواح تزدهر أسرار المحبين
ومع ذلك فالجسد هو كتاب الحب
فلو أن بعض المحبين مثلنا
تناهى إلى أسماعهم ذاك الحوار
فدع صاحب الحوار يتابع مسارنا ، لسوف يرى
تغيراً ضئيلا عندما نؤوب إلى أجسادنا .

وتدوز القصيدة على وجه التقريب حول العلاقة بين الحب الروحى والحب الجسدى فالحب من أمر الروح لكن بوسعه فى دنيا الكائنات البشرية أن يجد تعبيره المحسوس الأكمل من خلال الجسد دون غيره ، ولقد وصف السيد «لجوى» Monsieur Legouis القصيدة وصفاً ساخراً لا باعتبارها تعبيراً مباشراً عن المشاعر الحادة ، وانما باعتبارها ممارسة متكلفة فى مجال بلاغة الاغواء وكما صرحت قبل ذلك فان المروع فى الأمر هو أنه من الظاهر أن باوند يخطىء تحديد هذا الهدف الواضح الجوهرى ، إذ إنه يتصور أنه «عندما نؤوب إلى أجسادنا» لاتعنى هذه العبارة «عندما ننغمس فى فعل

الحب الجسدى» وانما تعنى بالنسبة إليه «عندما نستحيل إلى ذرات ، عندما نموت ونصبح تراباً» .

ويقول متظاهراً بالعلم ان «دوون» قد استخدم «الأجسام» بدلاً من «الذرات» وكان ينبغى عليه أن يتذكر «تشريح العالم» «لدوون» :

أحرار العقول من البشر يقرون بفناء هذا العالم
عندما يبتغون فى الكواكب والقبة الزرقاء
كثيراً من جديد الأشياء ، حينئذ يرون
أن كل شىء قد تفتت كرة أخرى إلى ذراته الأولى . . . .

ونجد هنا كما نجد فى أماكن أخرى أن العجلة والتلهف ونوعاً من الصَلَف الطائش أمور تحول دون باوند فى أن يحقق الانصاف لنفسه .

وبشكل أكثر عمقاً سوف يتهم كتّاب مدرسة د. ليفيز Dr. Leavis باوند بالاهتمام التجريدى فى المعالجة الأدبية منفصلاً عن المادة الأدبية ، وهو فن يعد من وجهة نظرهم الصارمة ممتعاً مثيراً فيما يتعلق بمادة الموضوع . ويبدو أن باوند أحياناً ينظر إلى فن أو صناعة الكتابة دون الإشارة إلى النسق المعنوى للتجربة . فهو يتصور الكتابة على أنها مهارة يستطيع أن يتعلمها كل من لديه قدرات أساسية معينة . ويرى د. ليفيز أن المحتوى الأخلاقى لكتابات باوند المتأخرة وآراءه فى الاقتصاد والسياسة تميل جميعها أيضاً إلى أن تتخذ الطابع التجريدى ، وأن يكون لها وجود دقيق على مستوى الهوى المتصلب ومستوى الرؤيا الملتوية ، التى تتصف أحياناً بالعنف وذلك اكثر مما تميل إلى التنسيق الأعمق للذات . وقد يكون الأمر عسيراً على شاعر متمرس عند الكتابة عن الشعر ألا يكتب كمتخصص فنى إلى حد ما . وكثيراً ماتكون الأفكار الأدبية العامة من الأمور التى لايستطيع مثل هذا الإنسان (الشاعر) أن يتناولها دون متعة واستمتاع فى زمننا هذا على الأقل . فلو أراد أن يكون معلماً أخلاقياً يبتغى مناقشة السلوك الإنسانى بلغة عامة ، فسوف لاتكون بغيته المبادىء الأخلاقية الحسية المتضمنة فى الشعر ذاته ، واذا كان الكاتب بارزاً ملماً بمبادىء الفن مثل باوند فان المسائل الفنية تصبح أمراً من الأمور التى يحق له أن يتعصب لها تعصباً عقائدياً . وان شاعراً تقليدياً رقيق الحاشية مثل لورانس بنيون Laurence Binyon لم يشعر

بالخجل من التوجه إلى باوند ابتغاء نصح مفصل بشأن ترجمته «للدانتى» Dante وأن إرادة باوند هى التى فرضت شكلها الراهن على «الأرض الخراب» أكثر مما صنعت إرادة إليوت . وإن ناقداً اكتشف بشكل من الأشكال كتّاباً مثل باوند وإليوت وقدم إليهما بكل تأكيد تشجيعاً وعوناً عملياً مبكراً لم يكن بمقدور غيره أن يقدمه إليهما ، لهو ناقد لايستطيع أن نبتهج لنبذه والانصراف عنه . وبوسع المرء أن يفكر فى كثير من النقاد الذين لم يكن لديهم شيء من فضائل باوند ، ولم يكن لديهم أيضاً شيء مما لدى باوند من أخطاء الطابع والذوق والتوكيدات . وليس باوند بكل تأكيد ناقداً قويماً بالمعنى الأكاديمى لهذه الكلمة ، بيد أن أمره أكثر خطراً وأبعد أثراً ، فهو الانسان الذى ساعد الأدب الجيد بل والعظيم منه على أن يشق طريقه مناضلاً إلى الوجود .

الفصل الثالث

مجددون آخرون

إن اثنين أو ثلاثاً من الكتّاب الآخرين الذين بدأ يذيع صيتهم فى فترة الحرب العالمية الأولى قد ساهموا فى التعبير العام للموقف النقدى ، وان كان إسهامهم قد اتخذ مسلكاً أقل أصالة من كل من باوند وإليوت . وبغض النظر عما للسيد وندهام لويس MR. Wyndham Lewis من صيت عظيم باعتباره رساماً وروائياً ساخراً ، فان له شهرة خليق بها باعتباره رقيباً لحركة العصر . لايتناول بالنقد الأدب فحسب وانما يتولى نقد الفن والفلسفة والمذهب السياسى التقليدى والأرثوذكسى أيضاً . وربما تكون أعظم مؤلفاته المسماة «العصر ورجل الغرب» أشد الهجوم قوة على التوكيدات الموجودة فى الفن والفلسفة المعاصرين ، توكيدات تؤكد على أفكار التغيير والإجراءات الناجمة عن ذلك كأمور تعكسها التجربة الذاتية اكثر مما تؤكد على أفكار الدوام الخارجى الظاهرى للعالم المرئى ، وعلاقة عالم المظاهر المرئية بالكينونة الأبدية مادام هذا العالم يتبدل ويتغير . وعلى أية حال فليس لويس Lewis عالماً فى ماوراء الطبيعة بشكل رئيسى وانما هو فنان ، فلو أنه يفترض أو يبدو أنه يفترض وجود كينونة أبدية فليس هو بذلك بعيداً عن حاجته الفلسفية العميقة وليس أقل بعداً عن حاجته الدينية كذلك ، وانما يفترض ذلك كنوع من التأييد الخفى لعالم الصور الذى يعيش فيه الفنان . وبيركلى Berkeley هو فيلسوفه المفضل على الأرجح ، ويرى لويس كما كان يرى بيركلى أن الفائدة العملية الرئيسية للإله تتمثل فى ابقائه على المعجزة الثابتة للعالم المرئى .

ويرى لويس فى الرسم والفنون التشكيلية بسكونها نماذج لما ينبغى أن تكون عليه كل الفنون . الموسيقى هى الفن الذى يمقته لويس ويخشى منه ،

بما له من طاقات الذوبان السحرى ، وكذلك يكره لويس فى الأدب ويخشى من نوع المعالجة النفسية الحديثة مثل ذلك الذى تتخذه الآنسة جيترود شتين Miss Getrude Stein على مستوى ما ، والذى يذهب إليه بروست Proust على مستوى آخر ، الأمر الذى يبدو أنه يدمر الوحدة الخارجية الظاهرة للشخصية ، وحدة القناع ، وذلك بالقيام بدلاً من الذات الباطنية بحل أسس هذه الوحدة وتذويبها فى اطار متغير من الدوافع التافهة العمياء . ويرى لويس أن كل ماهو «داخلى» «متغير» هو أيضا خطير ومضطرب وعلى الفنان الصادق أن يتصرف كما لو كان يعيش من قبل فى الأبدية .

ولذا نجد وجهة نظر لويس Lewis النقدية محكومة بشكل واضح باهتماماته الفنية . فليست الموسيقى بالضرورة هى ذلك الفن المذيب كما يتصور . فمن الممكن أن ينصب اهتمامها على العلاقات السرمدية مثلما تكون علاقات المنطق والرياضيات .فلو كان الرسم أو التمثال لايتحركان فان العين تتحرك مستوعبة هذا الفن ، وبوسع العين أن توحى بالحركة المضبوطة أو الأولية فندرك الفنون التشكيلية كما ندرك الفنون الأخرى ، ومن الناحية التاريخية المحدودة يتأتى لنا هذا بوضع هذه الفنون فى سياق المواقف المتغيرة والأساليب المبتذلة . ومرة أخرى نؤكد على أن ممارسة لويس نفسه هى التى تفضى به إلى وضع قيمة أرفع من خلال النثر والشعر على أسلوب الهجاء الساخر أكثر مما كان شائعاً بين النقاد الأدبيين حتى الآن . والحقيقة التى تؤكد أن لويس كان لديه مفردات ثرية ومحكمة لتصوير المظاهر الخارجية والسلوك المادى هى ذاتها التى تجعله يرتاب فى الروائى الذى يؤكد على الدوافع الداخلية . ومع ذلك فان رواية قصيرة مثل «أدولف» أو رواية طويلة مثل «الروابط الخطرة» لانجد فى كل منهما وصفاً حقيقياً لمظهر الأشياء من الممكن أن تمثل شكلا فنياً أرقى من شكل «قردة الآلة» التى كتبها السيد لويس بما لها من تراكمات التفاصيل المرئية الرهيبة والعسيرة على الاستيعاب وقد يشير الإنسان إلى أن الموقف النقدى للويس يمثل استجابة نموذجية للكون تتسم بطابع الرجال ، طابع رجولى لايشبه الطابع الرجولى «الجنسى» مثل ذاك الذى يتصف به «مونترلانت» Montherlant وليس طابعاً رجولياً عسكرياً صارماً مثل ذاك الذى يتصف به «مالرو» Malraux ، وانما هى رغبة سبرطية تطأ بأقدامها مجموعه الحواس لتحيا بالفكر والارادة المهداة

ويسمو لويس فوق عبادة المغتصب أو الجندى المحارب ويسمو على سبيل المثال فوق عبادة الأبطال «بيمنجواى» Hemingway عبادة مصارعى الثيران والملاكمين ، ولايصنع ذلك انطلاقاً من نوازع خيرية ولكنه يصنع ذلك لأن هذه العبادات ليس لها فى رأيه صلابة حقيقية كافية . لكن اتجاهاً أقرب إلى تذوق البوهيمية بالرغم من تطهره بفعل المعالجة الساخرة الظاهرة ، فان هذا الاتجاه يضفى مذاقاً غريباً مائعاً إلى كثير من رواياته .
وعندما يجد نفسه كما يحدث ذلك أحياناً فى بعض كتبه الأكثر عمومية ، نقول عندما يجد نفسه قد تورط فى تعبير من تعبيرات المشاعر الخيرة هنالك يبدو وكأنه يشعر أنه من الضرورى أن يوازن هذا الضعف على الفور باظهار «واقعية» متشائمة ونحن نجد على أية حال أن أى ميل من جانب لويس إلى أن يصبح متورطاً تورطاً عميقاً فى سياسة الاجراء الحاسم يصحح باشاعة الأسلوب الساخر باعتباره نشاطاً عاماً شاملاً لاينحاز إلى اتجاه بعينه . ويقع مريد مدفعه الصغير فى مكان ما فى غير أرض الإنسان ويوسع هذا المدفع أن يدور ليقذف مجموعتى الخنادق بالاستقلال المزدرى . ولعله يرى أن النشاط الانسانى كله باستثناء الفنى منه نشاط سخيف مضحك بشكل جوهرى .
ويرى أن أمر الفرد من البشر هزلى يدعو للسخرية عندما يتصرف هذا الفرد تصرفاً أشبه بالآلة من خلال دوافعه الداخلية الذاتية القاصرة . ونحن جميعاً هزليون فى كثير من أوقاتنا إذ إن مستوى الجدية الذى يتوفر لنا فى لحظات نادرة كما نجده فى عمل «ميكل أنجلو» Michel Angelo أو أعمال أفلاطون Plato ، انما يتحقق عندما تكون طاقات الارادة والفكر فى حالة من النشاط والفعالية القادرة . ومن ثم فان الجدية لاتتحقق الا فى تاريخ حياة الفيلسوف أو الفنان العظيم عندما يمارس كل من الفنان والفيلسوف هذه الوظيفة على النحو الذى سبق تصويره . فأفلاطون المخمور أو العاطفى أو العاشق هو الهزلى المضحك مثل بقية الناس عندما يكون متورطاً فى هذه الحالة .

ولذا فان السيد لويس Mr. Lewis يعد من أحد الوجوه ناقداً للأخلاق الانسانية من وجهة نظر كلية أو غير إنسانية وذلك بالرغم من أنه يرتاب فى المطلقات العقائدية لعلم السياسة والدين وكثير من الفلسفة وهو مهيأ للدفاع عن حرية حتى أولئك الذين يتصور أنهم فنانون على مستوى أصغر أو ردىء وذلك على أسس من المبادىء العلمية . ولا يوضح السيد لويس آراءه

السلبية حول سلوكنا آخذاً فى الاعتبار بعض المعايير الاجتماعية مثل العقل والذوق السليم والنظام واحتشام القرن الثامن عشر ، تلك التى قد نصل إليها بشكل مثالى دون كبير عناء . إن عالمه أو عالمه المعاصر على الأقل يتألف من قليل من المفكرين والفنانين القاصرين ، عالم يتألف على سبيل المثال من السيد باوند والسيد إليوت اللذين يحتدم بينه وبينهما الخلاف على أمور متعلقة بالمبدأ ، الا أنهما هما اللذان يشمخان فوق إخوانهما . والحشد الباقى منا الأقل شأناً والذين يحاولون جهدهم على أية حال مضطرون إلى اظهار الصور الإنسانية بشكل محزن رهيب وذلك إذا لم يختر لويس السمو فوق الشفقة والتقزز فى ضحك مخيف . ان هذه المعالجة تضفى على العمل النقدى للسيد لويس مذاقاً حريفاً غير عادى الا أن هذه الطريقة إذا لم تعمل على الحد من مجال توثيق الصلة ، فإنها تحد مجال الاستحالة والانجذاب . وانى أذكر بحق أن الإنسان العادى يفكر فى أن طبيعة فن فترة ما تغذى وتتغذى على طبيعة الحياة الاجتماعية العادية . وفى عصرنا الحاضر ليس لدى السيد لويس آمال تتعلق بطبيعة الحياة الاجتماعية العادية ، ويعتقد أن الأمور تمضى مطردة إلى الأسوأ إلا أن الفن يحيا ويبقى برغم كل شىء . وعلى أية حال فهل لذلك خطره ؟ وعلى سبيل المثال فلو أن سجناء بليسن تمكنوا فى حالات معينة من كتابة بعض القصائد ، أو من رسم بعض الصور فسوف يكون ذلك برهاناً يثير الاعجاب على طاقات الروح الانسانية . لكن لا أتصور أن «الطبيعة» الفعلية لتلك القصائد أو الصور سوف يكون لها خطر كبير ، وسوف تحظى هذه القصائد والصور باعجاب مماثل من الناحية الأخلاقية جيدة كانت أو رديئة . لكن السيد لويس ينظر إلى المبادىء الأخلاقية على أنها غش وهراء كبير باستثناء مبادىء أخلاقيات الفنان ، تلك المبادىء التى يرغب أن تقوم فى كل الظروف بدور خير على قدر الإمكان . فلو أن الفنان فى يومنا ينظر إلى الحياة العادية على أنها مجرد روث تنبثق منه أزاهيره باعتباره طيناً لاغنى عنه ، فإن الإنسان العادى لديه من الحب مايكفى لجعله أنانياً أيضاً ، لايفكر حين البأس فى إحياء الحضارة والإبقاء عليها وانما يفكر فى ذاته دون غير .

ولعل لورانس D. H. Lawrrence قد أجمل بشكل غير منصف رد فعل السيد لويس حيال الجنس البشرى فى عبارة أطلقها تقول : «ياآلهى ، إنهم يفوحون خَبَثاً !» ومن ناحية أخرى فقد كان ينظر لويس إلى لورانس

نفسه على أنه منافح خطير عن البدائية الفطرية وعدو للقيم الغربية . ومع ذلك فلو تناولنا بالدرس مقالات لورانس النقدية وكتابه الألمعى الصغير المهمل المسمى «الأدب الأمريكى القديم» فسوف نرى أن المعايير الأساسية التى يبدو أن لورانس يحكم بها معايير كلاسيكية قديمة ، ليس بها الكثير . فهو يهاجم الكتاب الامريكيين العظام من كتاب القرن الماضى لما يبدو له من جانبهم تحيزاً فعالاً فيه . وهو يقول عن العشق الرومانسى المتدهور للشعراء العشق الروحى الفاحش «يالبشاعة لغو الحديث الأثير!» . ويشير إلى عظمة ويتمان Whitman لكننا نلمس كذلك الجانب المشئوم لتقديسه مسألة الاستغراق فى الصلاة : «كل شىء ينتهى إلى الموت . . . . .

الموت هذا الاستغراق الأخير ، هذا الذى كان مرام كهولته» . ويلاحظ أيضا كيف أن المثالية المتسامية لانجلترا الجديدة ، تلك المثالية التى كانت تمثل على الأقل تخفيفاً وتلطيفاً لما كان يعد تراثاً تطهرياً حياً ، والتى انبثقت من اسلوب معروف من أساليب الحياة على النقيض من موقف الشاعر أو موقف ويتمان بشكل خاص ، يلاحظ أن هذه المثالية لها عللها المرضية وتبدو شخصيات «هوثورن» Hawthorne فى كتابه «بليثيديل رومانس» Blthedale Romance تلك الشخصيات القلقة والمتكاملة ذاتياً ، تبدو جميعها وكأنما تنحدر إلى شىء من العفن . ويضع بنانه على تناقض جوهرى يكاد أن يكون مروعاً فى التراث الأمريكى وذلك عندما يقارن بين التأنق المتكلف للمبادىء الأخلاقية «لفرانكلين» Franklin :

لنحاكى يسوع المسيح وسقراط
وبين التأنق المتكلف المختلف لواقعيته السياسية :
وإذا كان ذلك حقا هو تخطيط السماء فى استئصال
شأفة أولئك القساة حتى نفسح المجال لمثقفى البسيطة
فلا يبدو من غير المحتمل أن يكون هذا
المنزلق الشائك هو الوسيلة المقررة .

ومع ذلك فان مايتسم به نقد لورانس من حكمة وتوازن ، هو أمر من المرجح أن يخفى عن معظم القراء بماله من خصائص غريبة يتصف بها نثره الاستطرادى المسهب . وتأمل معى فقرة مثل هذه : ـــ

«والشبح المقدس داخلنا . إنه ذلك الشيء الذى يستحثنا إلى أن نحيا فى واقعنا الملموس ، لا نشطح برغائبنا الجارفة إلى أبعد مدى ، ولا نستسلم لأعمال الإثارة والجسارة ولانستسلم كذلك للطنين الأجوف ، وفوق كل شيء ألا نعرف الأنانية والعناد المتعمد المقصود وانما نتغير حسبما تأمرنا روحنا الداخلى بالتغير ، ونكف عن الفعل عندما تأمرنا بالكف عنه وأن نضحك عندما ينبغى على أنفسنا بوجه خاص ، إذ إن فى الجد الخالص شيئا من السخف» .

ونحن بعد قراءة هذه الفقرة نشعر وكأن أحداً قد ذكرنا بموعظة فى احياء الدين أو بمقال مبسط مثير للروح كتب لصحف يوم الأحد تلك التى كان لورانس فى الواقع من كتابها البارعين . وما ورد فى الفقرة من ألفاظ وعبارات عامية هو أمر متعمد تماماً قصد إليه الكاتب عن وعى وادراك («أعمال الإثارة والجسارة» ، «شيء من السخف») ذلك مثلما نجد فى حديث الكاهن عند المدفأة . إن استخدامه الواثق للعبارة الدينية عبارة «الشبح المقدس» يستغل عزوفنا عن سؤال يطرحه الواعظ دون تجلة أو توقير ، وأن هذا الاستخدام لايدل فى الواقع على عمق للفكرة الدينية بل ولا على معنى إلحادى عميق . وكان بوسعنا أن نطرح هذه المسألة للبحث والسؤال لو أن لورانس قال ماهو أكثر التزاماً بالخط الذى يقصد إليه بالفعل ذلك هو أن كل دوافعنا العميقة اللاواعية ، دوافع سليمة ، وأنه من المستطاع دوماً أن نختار منها مايصلح أن يكون دليل عمل فى حياتنا . وبشكل مماثل نجد التركيب اللغوى تركيباً رديئاً ، وجمل العبارات الطويلة مثقلة بشوق لاهث ، ولانجدها مرة أخرى فيها كثير من اللهفة الرسمية التى يتصف بها الكاتب الصحفى أو الكاتب الانجيلى . ونجد هذه الفقرة «فناً» أقرب إلى التنوع العام ذى المستوى الهابط ، ومحاكاة للتلقائية وليس هذا بمخبأ اختباءًا بارعا بصورة كافية . ونجد «فكراً» لكن الافكار الرئيسية قد اصطبغت بمظهر خداع بفعل العبارات العاطفية القاصرة وذلك مهما كان القصد من عبارة «الشبح المقدس» ومهما كان القصد من عبارة «نحيا فى واقعنا الملموس» ، ومهما يكن المقصود من عبارة «الشبح المقدس» فقد أضفى عليها أخيراً شكلا ملموساً زائفاً باطلاق لفظة «الشيء» عليها ، كما لو كانت سدادة أو لولباً أو جزءاً من آلة بوسعنا تعديلها حسبما يتفق لنا لكن التناقض الظاهر لهذه الفقرة وفقرات كثيرة مشابهة هو أن هذا التكلف

المفرط الذى غالباً مايخفى ادعاء الحكمة هو لدى لورانس غالبا مايخفى حقيقة الحكمة .

هيا بنا نترجم هذه الفقرة إلى لغة انجليزية عادية . سوف نجد أنفسنا بكل تأكيد تواجهنا عبارات كثيرة التملق ، وان كانت ستواجهنا كذلك عبارات لها أفكار أشمل :

إن بداخلنا ينابيع الحياة العميقه العاقلة
إنها مهما اختلفت مشاربها هى التى تحضنا على
أن نلتزم بالصدق مع أنفسنا ، لانخدع ذواتنا
ولانستسلم لحماس كاذب أو مثل مصطنعة وأهم
من كل شىء هى التى تحثنا على ألا نركز كثيراً على
الهوى الأنانى المرغوب على مستوى من الوعى
وانما نتغير حسبما تدعونا دوافعنا العميقة إلى
التغير وأن نعزف عن خطة نخططها عندما
تدعونا هذه الدوافع إلى العزوف عنها . واذا
كنا على صلة حقيقية بهذه الدوافع العميقة فسوف
تهيؤنا هذه الدوافع لنضحك على أنفسنا
إذ إن فى الجد الخالص قليلاً من الحمق .

ومازالت هذه الفقرة تدعو إلى مزيد من الحوار ، فهناك دوافع أخرى تكمن فى أغوارنا غير الداوفع العاقلة . إنها تلك الدوافع التى تظهر على السطح حين الهلع أو القسوة ، أو فى نوع اللغة التى انتحلها لورانس بكل يسر وبساطة ، فمن المستطاع أن تستولى على أعماقنا شياطين كما أنه من المستطاع أن يمسنا مس من الحسن والجمال . ومع ذلك فان هذه الفقرة تعبر عن التبجيل الدينى العميق للحياة فى رأى لورانس ، وأن التطرف الذى يودى إلى الموت لهو الأمر الذى يشن عليه لورانس فى نقده هجوماً أشد قوة وأعظم بأساً . ومع ذلك نجده فى الأدب الأمريكى القديم يعترف بقوى البناء فى الحياة الكامنة تحت سطح خطير . إن رغبة ويتمان الجارفة فى الموت باعتبار هذا الموت هو البحر العظيم لخطأ كبير ، إذ إن الحياة وليس الموت كما يرى لورانس هى المنتهى المطلق . ولكن الذى يراه لورانس حقاً من أمر ويتمان هو «اعترافه بالأرواح تسرى جميعها عبر طريق مفتوح» ــ «فالثروات

العظيمة هى الأرواح العظيمة» . ومرة أخرى نجد مفردات مثل ــ «أرواح» ، «الطريق المفتوح» توشى بالزخرفة الأدبية المهلهلة كما توشى بما هو قائم بجانب منبر الوعظ ومرة أخرى فإن المادة التى يفصح عنها هى مادة عميقة حكيمة داخل إطار واقعها وحدودها .

لم يقاوم لورانس عن وعى المذهب الأرثوذكسى النقدى الجديد لهيولم Hulme وباوند Pound واليوت Eliot ولا المذهب التقليدى الجديد أو الكلاسيكية الجديدة ، ولم يكن لديه أى شغف حقيقى بأى من هؤلاء الكتاب فقد كفاه ما كان لديه من فكر لكن السيد جون مديلتون مارى Mr. John Middleton Murry صديق لورانس وأحد المعجبين به أدار لعدة سنين نوعاً من المناظرة العامة فى مجلته المسماه «أدلفى الجديد» The New Adelfpi مؤازرا للرومانسية المصاحبة لكلاسيكية السيد إليوت ، وفيما يقارب العشر سنوات الأخيرة قد أصبح السير هيربرت ريد Sir Herbert Read بشكل مماثل ناطقاً موثوقاً فيه بلسان الشعراء الشبان بوجه خاص ومتحدثاً عن الموقف الرومانسى . وان مقالات مارى النقدية المبكرة لمقالات متقنة دقيقة مفعمة بالفكر وتدور حول «كوريو لانوس» وتعد على سبيل المقال أفضل معالجة مختصرة باللغة الانجليزية لهذه المسرحية الرائعة المحيرة ومن الممكن أن يخطىء لورانس تقدير معاصريه مثلما فعل عندما رفض عملا «لييتس» Yeats «الأوز البرى فى كول» باعتباره اتجاهاً جمالياً مستهلكاً لكنه دائماً مخطىء بشكل مثير وحساس . ولعله من سوء الحظ أن نجد المجال الواسع لاهتماماته العامة يميل إلى الافضاء به بشكل متزايد إلى معالجة موضوعات سياسية ودينية كان يفتقر فى معالجتها إلى الاستعداد الفلسفى هذا الذى يفتقر اليه فى معالجة موضوعات أدبية خالصة . وكان يتمتع بفن إعادة تكوين العقائد المعاصرة والتقليدية بشكل يتيح لها أن تواجه الاعتراضات السائدة المعترضة لطريقها ، وأن تتخلص من فكرة «سبب الوجود» من خلال النظر إليها من وجهة نظر أخرى . ومن ثم فقد كان يقدم إلى أتباعه مابين الفينة والفينة ترجمة للمسيحية ، ترجمة جعلت ربانية المسيح والوجود الفعلى للإله بمعناه التقليدى أمراً مرتاباً فيه ، كما كان يقدم تفسيرا للشيوعية ، تفسيراً واجه الاعتراضات الأخلاقية لهذا المعتقد وذلك بإبعاد فكرة الصراع الطبقى وحتمية التغير الثورى . ولما كانت هذه المعتقدات الجديدة جادة وغنية بالفكر تستميل الطبقات المتوسطة المتحررة

استحالة عظيمة ، فقد كانت هذه المعتقدات قريبة الشبه بهيكل معدنى لسيارة فاخرة، انفصل عنها محركها فى هدوء ، معتقدات أشبه بسيارة يريح المرء أن يجلس فيها لكنها لاتصل بك إلى أى مكان .

وعبر تطوره الفكرى بدا السيد مارى لبعض نقاده وكأنه يميل دون وعى إلى الانتقال من وضع محدد إلى نقيض هذا الوضع فلقد قدس ذكرى لورانس ومع ذلك فان كتاباته عن لورانس ألقت ضوءاً قاسياً عن شخصية الرجل الذى توفاه الله وأبانت عن خلاف جوهرى مع عقائده ــ وبالقياس إلى السيد إليوت فى العشرينات من القرن العشرين بدا السيد مارى رجلا من رجال اليسار ، وبالقياس إلى الكتّاب الجدد فى الثلاثينيات من القرن العشرين بل والاكثر من ذلك بالقياس إلى مجلة مثل «السياسى الجديد» بدا اليوم رجلا من رجال اليمين . وكان السيد مارى وقبل الحرب الأخيرة وأثناءها رجل سلام ، واليوم يؤكد ببلاغة هائلة ضرورة الدفاع العسكرى لأوربا الغربية . ولعل الاقطاب المختلفة التى تنقل بينها قد فرضت عليه مثل هذه التغيرات بما لهذه الأقطاب من تناقض ذاتى . وليس بوسع المرء أن يطلق عليه صفة الكاتب «المشوش» بمعناها المألوف ، لكنه مما يطابق طبيعته أنه إذا أراد أن ينتقى شخصية تمثل تقاليد الحرية الانجليزية راح يختار كرومويل Cromwell ، الذى كان مستبداً عسكرياً والذى يتصوره الناس فى ايرلندا على الأقل على أنه طاغية دموى . ونجده فى كل اكتشافاته عقلا دقيقاً حساساً يباشر عمله بغير تلك الصرامة التى تنشأ من التدريب الفلسفى أو البراعة القادرة التى تنجم عن الانغماس فى الشئون العملية . ونجد الناقد الشاب الدقيق الحاد الذكاء قد توارى فى الخبير المتحمس المتعدد القدرات . ويكاد المرء أن يرى السيد مارى كنموذج للنقاد الذين تحفهم مخاطر المغالاة فى التفكير أو على الأقل نقاد التفكير الكثير المطلق بلا حدود .

أما السير هيربرت ريد Sir Herbet Read فنجده مثل السيد مارى شديد الانشغال بالأفكار العامة ، لكنه بوجه عام يتناول الأفكار بقليل من طلاوة الواعظ وكثير من لمسة المحترف . ولقد ظل دائماً اهتمامه الرئيسى كناقد أقل حماساً من حيث تعبيره عن المزايا النوعية للعمل الفنى أو الأدبى كما يجده وأكثر اهتماماً من حيث اختياره لاطار الأفكار الذى يتيح الظهور

للحركة الأدبية العامة . وان كتابه عن «وردزوورث» Wordsworth هو على سبيل المثال ممتاز من ناحيتين ، من ناحية تناوله للتاريخ الشخصى «لوردز وورث» ـ بما فيه ردود فعله حيال الثورة الفرنسية وشأنه مع «آنيت ڤيون» Anette Vallon ـ وعن تتبعه لمصادر فكر وردز وورث ممثلاً فى فيلسوف مثل «هارتلى» Hartley ، ولايجد المرء فى هذا الكتاب التعليقات على القصائد الفردية . وبصورة مشابهة فان مقاله الشهير «الدفاع عن شيلى» Shelly ، الموجه ضد الإجحاف الذى عانى منه ذاك الشاعر على يد أرنولد وإليوت إنما يتضمن فحصاً قائما على أساس من أحدث اكتشافات علم النفس الحديث ، ويبين هذا المقال بصورة مقنعة أن شيلى كان من نوع الشخصية التى كان يكتب عنها نوع الشعر الذى كتبه . والمقال لايجيب اجابة حقيقية عن قضية أولئك الذين لايزالون يجدون أنفسهم عاجزين عن حب الشخصية أو الشعر .

ويتمتع السير هيربرت باهتمام اكبر بكثير من اهتمام أى من النقاد الذين سبق ذكرهم فى الجماعات أو الحركات أو الاتجاهات . ومن الممكن أن يكون فى نقده قليل من الأيديولوجيا الحديثة ابتداء من الماركسية إلى السريالية ومن السريالية إلى الوجودية ، والتى لم يكتشف فى أى منها جوانب قيمة إيجابية وجدانية ، وذلك بشكل مماثل مع جميع مدارس الرسم من التجريدية البحتة إلى التعبيرية الألمانية . ويعد السير هيربرت فى الواقع ناقداً فلسفياً بشكل جوهرى بما حباه الله من مقدرة على ادراك الافكار الرائدة . لكننا حيث نجد فلاسفة عظاماً من أمثال ديكارت Descartes وسبينوزا Spinoza يسعون إلى بناء عوالمهم من أفكار رائدة قليلة بقدر المستطاع لاعتقادهم أن جمال النظام الفلسفى يتوقف على اختصاره ، نجد السير هيربرت بكرمه الأصيل الواسع المدى يسعى إلى الترحيب بأكبر عدد مستطاع من الأفكار الرائدة . ان قوة الحفظ الشاملة المرنة التى تميز بها السير هيربرت تجرد أسلوبه الجلى بدرجة ما من المذاق الشخصى ، وهو أسلوب بالنسبة لكثير منا يعد وسيطاً شفيفاً بشكل رئيسى نستطيع من خلاله أن ندرك أحدث الأفكار . ولعله أيضا فى مقاله عن السريالية عندما يعادل الكلاسيكية بالطغيان ويعادل الرومانسية بالحرية ينبغى أن نلتمس العذر لرجل له مقدرة طبيعية على صنع بيان الأهداف والدافع مستمداً ذلك من حالته الخاصة وميسوراً له من الناحية البلاغية . وفى أحيان أخرى كما

تكشف مقالاته المثيرة للاعجاب عن هوبكنز Hopkins وبيچهوت Bagehot وبندا Bendaوفروسار Froissortنجد السيد هيربرت يبين أنه يدرك أن كلا من الرومانسية والكلاسيكية يتصف باسوأ النعوت وأفضل الشعارات ولايفتقر عمله نثراً كان أو شعراً إلى الانضباط والصرامة الدقيقة اللذين ينتميان إلى التراث الكلاسيكى بمعناه الأشمل . ونجد له عقلا منظماً سواء كان هذا النظام مفروضاً أو طبيعياً ، والمناقشة الجارية كلها حول الرومانسية والكلاسيكية قد تكون بحق مناظرة حول ما اذا كان نظام الفن نظاماً مفروضاً أو طبيعياً ، وهى مناظرة تتجاهل حقيقة مؤداها أن الدوبيتات[1] خماسية التفاعيل من بحر العميق إنما تتقاطر على الشاعر بشكل طبيعى مثلما كانت تتقاطر على روى كامبل Roy Campbell وأن الشعر الحر لباوند قد كان يتم اصطناعه وافتعاله بشكل جلى . ونحن حين نعبر فى كتاباتنا بالكلمات والعبارات بقواعد نحوية منتظمة آخذين فى الحسبان ماسبق لنا قراءته وماتكون عليه اللغة فما ذلك الا لأننا نذعن لنظام «مفروض» وشعراء أعظم الفترات الرومانسية مثل «كوليردج» Coleridge ، وردز وورث Wordsworth وبايرون Byronوشيلي Shelley وكيتس Keatsقد عبروا عن أنفسهم بشكل «تلقائى» وأحياناً بصيغ غاية فى الاتقان والاحكام . لكننا نجد السير هيربرت فى أبهى تألقه كناقد عندما يتخلص من الافتراضات المسبقة المذهبية ويسلم نفسه إلى النزاهة الباهرة وصدق خواطر ذهنه .

---

(١) الدوبيت : مقطع شعرى مؤلف من بيتين .

الفصل الرابع

تراث بلومزبيرى

إذا كان من الممكن أن نتصور مجموعة النقاد الذين تناولناهم بالدرس فى القسمين الأخيرين على أنهم قد أحدثوا عبر فترة طويلة ثورة ضخمة فى الذوق الأدبى العام ، فإن المجموعة التى نحن بصدد دراستها الآن ـ مجموعة بلومزبيرى وورثتهم الروحيين ـ من الممكن أن يطلق عليها أنها قد ظلت للعشرين أو الثلاثين عاماً الأخيرة تهيمن على كثير من التغيرات الضحلة المتعجلة للشكل الأدبى . وحتى اليوم نجد أن نبرة وأسلوب الأبحاث النقدية فى المجلات الأسبوعية الأدبية الإنجليزية الكبرى مثل «السياسى الجديد» و«الأوبزرفر» أو «الصنداى تايمز» غالباً ماتكون فى جوهرها «نبرة وأسلوب بلوميزبيرى» بالرغم من أنها ليست بأى حال على نفس مستوى الصفحات الجادة فى الملحق الأدبى لمجلة التايمز . وان هذه النبرة بطبيعة الحال هى بجانب أشياء أخرى نبرة أكثر إمتاعاً من أسلوب السيد إليوت أو السيد مارى أو السير هيربرت ريد على سبيل المثال ، انه أسلوب يتصف بالخفة والرشاقة اللتين تتواءمان بشكل ممتاز مع أغراض الكتابة الصحفية الأدبية . وهو أسلوب ليس بحاجة إلى مساحة كبيرة يتحرك فيها كما تحتاج غالباً أنماط النقد الأكثر غزارة .

وعندما يفكر الإنسان فى تراث بلوميزبيرى يفكر أول ما يفكر فى العشرينيات من القرن العشرين ، كما يفكر فى مجموعة من النقاد كان من أهمهم على الأرجح فيما يتعلق بالأدب الخالص السيدة وولف والسيد فورستر Forster والمرحوم ليتون ستراتشى Lytton Strachey ، وذلك بالرغم من أن المرحوم روجر فراى Roger Fry قد أظهر لكاتب فنى مواهب نقدية أكثر عمقاً وأصالة من هؤلاء جميعاً . ومن الممكن أن ننظر إلى صحفيين أدبيين من أمثال المرحوم سير ديزموند ماكارثى Sir Desmond Maccarthey

والسيد ريموند مورتيمر Mr. Raymond Mortimer على أنهم أعضاء خارج نطاق هذه المجموعة ، وفى جيل الشباب نجد أن هذا التراث قد اضطلع بمسئولية استمراره السيد سيريل كونولى Mr Cyril Connollv أما السيد بريتشت Mr. Pritchett والسيد إدوين موير Mr. Edwin Muirفهما ناقدان وكاتبان من كتّاب النقد الأدبى ، مختلفان كل الاختلاف بارزان بين الشخصيات الرائدة فى الصحافة الأدبية الإنجليزية بفضل عدم انتمائهما لتراث بلومزبيرى . لكن قد يتعين علينا قبل أن نتناول أسماء بعينها أن نحاول وصف ذاك التراث إن لم نحاول تحديده بعبارة عامة .

لقد تعرض تراث بلومزبيرى إلى النقد من قبل وجهتى نظر جليلتين من وجهة نظر أصحاب الثقافة المحدودة المتشددين ، ومن وجهة نظر أصحاب الثقافة الرفيعة المحافظين الواقعيين الصارمين . ونجد فى الأحاديث العامة فى محافل الصالونات على سبيل المثال ، نجد نعت كلمة «بلومزبيرى» مازال يوحى بشىء أشبه بالطنطنة فوق رأس الإنسان البسيط وذلك بالرغم من أن محافل بلومزبيرى الأدبية العتيقة والرثة المهلهلة منذ الحرب لم تعد مركزاً لأى كتّاب لهم ثراء ونجاح واستقلال السيدة وولف وأصدقائها . ومن ناحية اخرى فان موقف لوارنس حين تعرفه على اللورد كينيس Lord Keynes وحلقته فى جامعة كمبريدج لم يكن موقفاً مختلفاً اختلافاً عميقاً ، وكان كينيس على نحو من الأنحاء المحور الأخلاقى للاتجاه الحيوى المتعالى ، اتجاه بلومزبيرى فى العشرينات من القرن العشرين . لقد وجد فيهم براعة عدوانية عقيمة ، وجد فيهم ما كان كينيس يعيد وصفه المرة بعد المرة على أنه النبرة الهشة المتداعية . لقد أشرت حين معالجتى لروايات السيدة وولف والسيد فورستر إلى الاتجاه الفلسفى العام لهذه الجماعة ، وبشكل من الاشكال وبتعبير بسيط حالٍ من الزخرف بحق نقول لقد كانوا من الطبقة فوق المتوسطة المتأخرة من اللاأدريين الفيكتوريين ، يحررون أنفسهم بوعى من المذهب التطهرى الفيكتورى . وعلى مستوى من الوعى رفضوا العقيدة الدينية التقليدية والمعايير الأخلاقية المصطلح عليها ، لكن وبشكل من الاشكال أيضا وبتعبير بسيط مرة أخرى نقول لقد كان من المأمون لهم أن يتخذوا هذا المسلك إذ إنهم ورثوا الذوق اللائق الغريزى بل والروح العامة المتحمسة المنضبطة التى تتسم بها طبقتهم أو على الأقل ذلك هو ماينطبق على وضع اللورد كينيس . واستطاعوا من الناحيتين الأخلاقية والمالية أن يعيشوا

على فوائد وافتهم من رأسمالهم الموروث . لقد اتخذ لورانس موقفاً مضاداً لهم إذ إنه أدرك أن عليه أن يجمع رأسماله الأدبى لصالحه . ولم يستطع أن يخلع ثوب الوقار كما فعلوا أو على الأقل أن يكون غير وقور على شاكلتهم . وشعر لورانس بحاجة ملحة إلى نوع من الدين بينما لم يستطيعوا هم أن يمارسوا هذا الشعور . وغاب عنه أن مابهره لديهم على أنه تميز ماكر تافه بشأن السلوك انما ينبثق من نوع من أنواع الدين اللاواعى أيضا .

لقد كان الدين لديه هو دين الحياه الطيبة مستمداً من مور Moore دين الحياة الطيبة باعتبارها مؤلفة من علاقات الود والسرور وان كانت علاقات شخصية مميزة ، حياة عمادها التمتع بالجمال الطبيعى وأعمال الفن ، وكل شىء عدا ذلك إما أن يكون وهماً مثل الدين بمعناه الأرثوذكسى الاكثر تشددا أو أن يكون مشكلا آلياً مثل الاقتصاد والسياسة . وربما كان من العسير على المشاهد الخارجى أن يميز بين دين الحياة الطيبة هذا وبين مذهب المتعة الخالصة المرضية ، ولعل الإحساس الذى تمتعت به جماعة بلومزبيرى ، إحساسهم بأنهم جماعة متميزة ليس هناك جماعة غيرها ، قد شجعهم على اتخاذ شكل من أشكال التواضع الساخر الوقح كأسلوب معتاد المخاطبة الخارجين على نهجهم . ومن ناحية أخرى فإن إحساسهم بالكتابة لمجموعة صغيرة تحسن التقدير وتدرك أهدافهم دون جهد كبير راح يضفى على أعمالهم حسنا وسلاسة . أما السيدة وولف ، وليتون ستراتشى أبرز ناقدين أدبيين لهذه المجموعة فلم يكن لديهما الذوق اللازم للدراسة الدقيقة للنصوص الأدبية ولا الأهلية لوضع نظريات عامة على درجة كبيرة من العمق . وعلى النقيض من بعض الكتاب الاكثر عمقاً والأقل إشراقاً استطاعا على أية حال أن يعبرا عن متعهما واستخدم كل منهما مواهبه النثرية داخل المقال النقدى ليعيد خلق الشخصية والمنظر والجو . ومن مقالاتهما نتذكر تصوير الشخصيات اكثر مما نتذكر الأحكام النقدية . وقد أحسنت السيدة وولف إلقاء الضوء والظل والإيحاء بالجو والبيئة ، أما ستراتشى فقد أجاد تصوير الخطوط الرئيسية المحددة الواضحة حتى إنه كاد أن يكون مصوراً كاريكاتيرياً .

ونجد ستراتشى على أية حال فى أسوأ حالاته عندما ينخرط بشكل كامل فى تصوير كاريكاتيرى ، منهمك فى مبالغة وتبسيط سخيفين بغية المبالغة

والتبسيط لاغير محاكياً فى سخرية أسلوبه الأفضل . وتوضح محاضرته عن بوب Pope على سبيل المثال كل شيء على وجه التقريب فى أسلوب تناول بلومزبيرى ، هذا الأسلوب الذى يستثير القارىء بشكل يختلف عن لورانس و د. ليفيز ، كما يختلف عن مسلك الإنسان البسيط فى حانة ، أما الكسندر بوب Alexander Pope الشاعر الشقى العظيم ذو المقدرة الفائقة على النفوذ والحب بإحساس عميق معقد بكل أيام حياته فقد صوره ستراتشى كاريكاتيرياً أشبه بقرد خبيث يصوب رصاصاً ساخناً من نافذة على المارة العابرين ، ويفترض أننا نصاب بالذعر عند مشاهدة صورته المقيتة ونقول : «كم هى ممتعة» ! وعلاوة على ذلك فإن كل دقائق فن بوب اللغوى فى حدود أداته التى تشبه قيوداً محكمة يرسف فيها كل يوم والتى قد قيدته ورفعته فى وقت واحد قد هبط بها ستراتشى إلى مجرد حركة آلية للأداة ذاتها : واختصرها إلى الدوبيت البطولى عندما يشتمل هذا الدوبيت على جمل أربع مقسمة إلى اثنين من الطباق . وطبيعى أن لهذه الدوبيتات استخدامات خاصة فهى تحكم قبضتها على الفقرة ، ولو أن دوبيتات بوب من هذا النوع فسوف تكون النتيجة ، وهى ليست كذلك ، رتيبة بشكل لايحتمل ، وبالاضافة إلى ذلك فإن أى شخص يتجشم قليلا من العناء بوسعة الإتيان بدوبيتات قليلة من هذا النوع . والذى يثير السخط هو أن ستراتشى طوال محاضرته يصر على عظمة بوب ، ومع ذلك يدعنا نفترض أن المكونات الأساسية لتلك العظمة هي مكر تافه يتصف به الموقف وبراعة آلية فى نظم الشعر . وليس هذا بكاف لتقدير بوب . . . . بيد أنه من غير المنصف أن نحكم على ستراتشى كناقد متخذين هذه الهفوات أساساً لحكمنا . وكان قادراً على الحديث عن الأدب الفرنسى بصفة خاصة بمعرفة وتذوق ، فلم يكتب أحد عن فولتير Voltaire أفضل مماكتبه هو، وإن قاضياً متميزاً مثل جيد Gide قد وجد خصائص رائعة فى مقاله عن راسين Racine ، ذلك بالرغم من أنه قد شعر أن بمقدور ستراتشى أن يختار استشهاداته بصورة أفضل من ذلك . ويكاد هذا المقال أن يكون بكل تأكيد أول مقال فى لغتنا يجعل القارىء العام مدركاً أن راسين كان شاعراً عظيماً .
وبصورة أشمل نقول إذا كانت هناك أمور يبدو ستراتشى حيالها ضحلاً أجوف فهناك أيضاً قيم حقيقية من قيم الحرية بصفة عامة ، وهناك كذلك صدق فكرى وحركة عقلية حرة قد جلت من نفسه محلاً أدنى مايكون إلى القلب . فهو كاتب ثابت المبدأ .

وتعد مقالات السيد فورستر النقدية العفوية وكتابه المختصر عن الرواية الجانب الأصغر من أعماله . وتتسم هذه الكتابات ببساطة وسحر اكثر من كل كتاباته ، إلا أنه بوسعنا أن نلمس القيود التى يفرضها اتجاه بلومزبيرى فى رفضه لرواية يوليسس Ulysses لجويس Joyce وفى قبوله لقصائد إليوت المبكرة انطلاقاً من وجهة نظر محدودة التحضر بشكل كبير مستنداً على نفس الأسس التى تقوم عليها روايات فيربانك Firbank باعتبارها أدباً هروبياً مستقلا مستساغاً واطلاقاً للصوت الخاص فى أوقات الحرب العصيبة . ويشكل مماثل فإن كلا من «الأرض الخراب» و «يوليسس» هذا الإبداع الذى يفوق أعمال السيدة وولف فخامة وروعة ، كان بالنسبة إليها من الأعمال المسهمة بشكل رئيسى باعتباره توضيحاً للاتجاه نحو كتابة الشذور المتناثرة فى الأدب الحديث . وقد نقول ان كلا من السيدة وولف والسيد فورستر باعتبار كلا منهما ناقداً تتجلى قدراتهما عندما يتناولان شخصيات لهم أحجام متواضعة ، فالسيدة وولف فى الواقع تستطيع أن تستقطر عملاً فنياً متواضعاً من كتب ليست من أعمال الفن شىء مثل المذكرات القديمة والرسائل القديمة أو السير المشتتة المحشوة باللغو مثل السيرة التى كتبها كابتن جيسيه Captain Jesse «حياة بروميل» Life of Brummell . لقد كرهت جماعة بلومزبيرى كل ماهو جلى رزين ومن العسير تناول الشخصيات الأدبية الكبيرة من أمثال هوميروس Homer أو ميلتون أو شكسبير أو دانتى أو تولستوى دون التكرار باجلال لقدر كبير مما ذكره كثير من الشخصيات العظيمة سلفاً . لقد أتاحت الشخصيات الأصغر لكتاب من أمثال ستراتشى والسيدة وولف والسيد فورستر مجالا أفضل للفظة وروح الفكاهة لديهم ، ومجالا لقدرتهم على الإلهام الذاتى الخفى . وما كانوا يكتبون على أية حال للجامعيين ولا للاساتذة وانما كانوا يكتبون.لمن كانوا على شاكلتهم من شرفاء البشر ، ومن الحمق والتفاهة أن نلومهم على فشلهم فى الاضطلاع بنوع آخر من المهام النقدية لم يحاولوا أن يخوضوا غمارها .

إن الذى قدموه بحق تمثل فى حوار حول الأدب ، حوار حى جلى رفيع الثقافة يتسم بالحلاوة والطلاوة : ولم يقدموا معالجة أكاديمية صحيحة أو خطوطاً جديدة للبحث . وإلى ذلك يرجع السبب فى أن معالجتهم التى امتدت بشكل أشمل وأرق قد تواءمت مع أغراض الصحافة الأدبية .

كان السير ديزموند ماكارثى Sir Desmond Maccarthy يشبه السيد فورستر Mr. Forster من حيث سلامة المحادثة التى تتسم بها نبرته ، ويقل تكلفاً عن السيدة وولف ، وهو أقل من ليتون ستراتشى تصنعاً وتكلفاً . ولم يكن بمقدوره أن يكتب عن أى موضوع ابتداء من چورچ ميريدس George Meredith حتى مباراة ملاكمة دون أن يضفى على هذا الموضوع سحراً وجمالاً ، ولم يكن هذا السحر بالأمر المفروض المتكلف . ومرة أخرى نقول عندما يتناول تصوير شخصيات مثل صمويل باتلر Samuel Butler أو اللورد أسكيس Lord Asquith نجد أن هذه الشخصيات بصفة عامة اكثر ثباتاً وجلاء فى الذاكرة من أحكامه الأدبية الخاصة . ولعل السيد ريموند مورتيمر هو الذى يحظى بطابع السير ديمومونت دون جميع الصحفيين الأدبيين الذين يكتبون الآن ، فله نفس السحر ونفس جو الثقة المقنعة الهادئة ونفس المقدرة على قول الكثير فى حيز مختصر دون أن يبدو متعجلا أو تبدو سطوره شديدة الازدحام . ويبدو أن السيد مورتيمر ليس لديه رغبة كبيرة فى إنتاج الكتب وهو فى ذلك شبيه السير ديمومونت الذى نشر هذه المجلدات من المقالات المختارة منفذاً ذلك نزولا على رغبة أصدقائه بشكل أساسى . ومجلده الوحيد المحتوى على مقتطفات مختارة «قناة سفينة البريد» مجلد ممتع وان كان ضئيلا .

أما سيريل كونالى Cyril Connally فيقع كناقد فى موقع وسط بين اتجاه بلومزبيرى وبين اتجاه الكتّاب الواعين اجتماعياً من الشباب فى الثلاثينيات من القرن العشرين . وكتابه «أعداء الوعد» والذى هو ترجمة ذاتية إلى حد ما ، فيتناول بشكل جلى مخاطر الكتّاب الشباب طلاب التجارة والسعى خلف الجديد والزواج والبوهيمية والعمل المبتذل : ومجلده الذى يحتوى على مقالات نقدية والمسمى «الملعب المدان» يتسم بكآبة مريرة ومرح صبيانى وهما صفتان فى الجمع بينهما سمة خاصة من سماته ، وإن بعضاً من أفضل نقده قد كتب فى شكل محاكاة ساخرة وسيرة ذاتية مطابقة للسير المكتوبة بعد فترات التخرج ، أو فى شكل من أشكال نثر السيد ألدوس هكسلى Mr Aldous Huxley المفعم بالحيوية والمثير للجنس بشكل رقيق ، متسماً بتأملات سيريل كونالى فى الصوفية ومزوداً بمقتطفات من قراءاته الواسعة فى دائرة المعارف البريطانية . وكتاب السيد كونالى ذو العبارات القصيرة والفقرات الموجزة والاستشهادات المختصرة والمعنون «القبر المضطرب»

يكشف اكثر مما تكشف مقالاته النقدية المتشددة عن ذوقه السليم وسعة قراءته للكتاب الأخلاقيين الفرنسيين العظماء وشعراء اللاتينية العظماء بوجه خاص . وهو أيضا كتاب أمين بصورة مدهشة ، وصورة مؤثرة لمزاجه النفسي ، ولعله يعد فى عصرنا من أعظم الكتب قراءة ونحن على الفراش . لكنه يبين انهيار دين الحياة الطيبة وتدهوره إلى مايكاد أن يكون متعة محزنة مفعمة بالندم . ومن الملاحظ أنه قد يكون من المستحيل أن نجد فى عمل السيد كونالى كما أنه من المستحيل بوجه عام أن نجد فى جماعة بلومزبيرى مقالا جيداً بحق عن كاتب عظيم بحق (وذلك باستثناء مقال حاد الذكاء عن هاوسمان Housman هذا الذى يكاد ألا يمثل العظمة بالمعنى الذى أرمى إليه) .

هل انتهى بلومزبيرى إلى نهاية جامدة إذن وكما يشير بذلك كتاب «القبر المضطرب» انتهى إلى شيء أشبه بالشفقة الذاتية أو التبجيل الذاتى ؟ إن مزاج السيد كونولى النزاع إلى النزال وصدقه النافذ مع نفسه أمور تجعله فى الواقع كاتباً ملهماً أكثر مما يوحى به مثل هذا النقد . وهو مثل الكتاب الأوائل فى مدرسة بلومزبيرى يشعر أن على عاتقه مجموعة معقدة من الواجبات نحو قرائه تشمل واجب دوام إمتاعهم . ولم يكن لمجلته «الأفق» مجال ثقافى واسع فحسب ، وانما كانت مقروءة بشكل ثابت حتى فى رحلة قطار طويلة مضنية ، مقروءة بشكل اكثر مما كانت تحظى به معظم المجلات من هذا النوع ، حتى إن هؤلاء الكتاب الشبان الذين وقفوا موقفاً مضاداً له بشكل عنيف قد يبدو أنهم ظلوا يطالبون ما بين أشياء أخرى بحق يخول لهم أن يكونوا مصادر إزعاج . ومهما يكن من الأمر فان بعض الأدب الجاد العظيم به شيء من الملل والسأم ونجد ذلك على سبيل المثال فى أجزاء من أدب تولستوى وچورچ إليوت ووردز وورث ووالتر سكوت . إن صفة الإمتاع من الممكن أن تكتسب أحياناً بثمن باهظ . ومن المحتمل أن يعود القراء إلى جماعة بلومزبيرى سعياً إلى دهائهم وطلباً لسلاستهم وابتغاء سحرهم . ومع ذلك فقد يشعرون أن تناول مدرسة بلومزبيرى للأدب لايقدم ولايستطيع أن يقدم إلينا نقداً من أعظم أنواع النقد طموحاً وتطلعا مثل النظرية والمنهج وايضاح التركيب والبناء وطرح قضايا جوهرية حول قيم الحياة . والمجموعة الثانية للنقاد التى نوشك أن ننظر أمرها أولئك النقاد أتباع مدرسة كمبريدج

وهم كثيراً مايفتقرون إلى الدهاء والسلاسة والسحر . ومن بينهم د. ليفيز الذى يعد واحداً من أميز الشخصيات والذى يكتب نثراً ملتوياً ثقيل الوطأة بشكل غريب وله طريقه فى إلقاء اللوم على النقاد الآخرين ، متهماً إياهم بالفظاظة والجفوة . أما د. ريتشارد الناقد الآخر الرائد من مدرسة كمبريدج فبمقدوره أن يكتب عبارات لاتمحى من الذاكرة أبداً بل وفقرات طويلة ، لكنه بصفة عامة مولع بالأمور المعقدة يذكرها مقلقاً لنفسه عن وعى وعمد بغية السعى وراء محاسن الأسلوب السطحية . أما السيد إمبسون Mr. Empson الناقد الثالث المهم من مدرسة كمبريدج فيكتب نثراً حوارياً قوياً بارعاً بشكل جميل ، لكنه عادة مايذكر أموراً من الجدة والصعوبة بحيث يقتضيك انتباهاً يتطلب جهداً مضنياً . وليس هدفنا بالضبط السلاسة والسحر عندما نتجه إلى هؤلاء الكتّاب الثلاثة لكننا نتجه إليهم طلباً لأمر ما ربما لم تقدمه لنا بوجه عام مدرسة بلومزبيرى ذاك هو الفكر الخلاق الأصيل .

الفصل الخامس

اتجاه كمبريدج الجديد

ولقد كان لمدرسة بلومزبيرى نفسها جذورها الأخلاقية فى كمبريدج ، لكننا نفكر فى مدرسة أحدث ونفكر فى د. ليفيز ود. ريتشارد وفى أتباعهما من أمثال السيد إمبسون وذلك عندما نتحدث الآن عن اتجاه كمبريدج فى النقد . وجامعة اكسفورد إحدى أعظم الجامعتين الانجليزيتين كانت دائما موطناً لاتجاه التوريين[1]، وكانت جامعة كمبريدج موئلا لاتجاه الموغيين[2]، وفى مجال الفلسفة كانت جامعة أكسفورد بصفة عامة موئلا للفكر والتأمل (كما تمثل ذلك فى الهيجيليين الجدد المثاليين من جامعة أكسفورد فى القرن الماضى) كما كانت جامعة كمبريدج مستقراً للتحليل (وتمثل ذلك فى سيدچويك Sidgewick ومور Moor) . ومن ثم فنحن نجد لجامعة اكسفورد فى القرن التاسع عشر ارتباطاً بالانجليكانية الرفيعة للإنسان الجديد أولا ، ثم ارتباطاً بالهيجيلية الجديدة لبرادلى . أما ارتباطات جامعة كمبريدج فتكاد أن تكون ارتباطاً بالمسيحية الإنجيلية أولا ، ثم باللا أدرية (ليسلى استيفن Leslie Stephen) والمعالجة التحليلية لعلم الأخلاق لسيدچويك . وقد يكون لهذه الاختلافات الكبيرة علاقة من نوع ما بالحقائق التى تؤكد أنه كان للأدب اليونانى واللاتينى مكان جوهرى بشكل تقليدى فى دراسات جامعة اكسفورد ، وكان لعلم الرياضة نفس المكانة فى دراسات جامعة كمبريدج . وكانت اكسفورد مستقراً للقصيدة والخيال والقضايا المفقودة ، وكانت كمبريدج موئلا للشك الصريح وعلم السياسة ذى الذوق السليم والجدال الجاف . وكانت اكسفورد بشكل تقليدى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بثقافة الحضر وبسياسات لندن المعلنة وبالحياة الحديثة

---

(١) التوريين : أعضاء حزب سياسى بريطانى مؤيد للسلطة الملكية ومقاوم للتغير والاصلاح عُرف «بحزب المحافظين»

(٢) الموغيين : أعضاء حزب بريطانى مؤيد للاصلاح عرف «بحزب الاحرار»

المتحضرة ، أما كمبريدج فقد كانت أقرب إلى عالم قائم بذاته . ومع ذلك ويشكل ظاهر التناقض وبالرغم من هذه الحقائق أو بسببها ظلت كمبريدج بشكل تقليدى أكثر من أكسفورد دار الحضانة التى ترعى الشعراء الانجليز : ميلتون وجراى Gray ووردزوورث دون ذكر أسماء أخرى . إن الاهتمام التقليدى بالشعر فى كمبريدج فى عصرنا وهيبة المنهج العلمى لكمبريدج واللا أدرية والخروج عن السنن المعهودة (أو اللامبالاة المتغطرسة بالسنن الجارية) وقدراً من الجد التطهرى فى جو هذا المكان قد اجتمع ذلك كله ليجعل من هذه المدينة موئلا للمستحدثات فى مجال المنهج النقدى .

وكان د. ريتشاردز الأستاذ بجامعة كمبريدج وصاحب الدربة الخبيرة فى مجال علم النفس والاهتمام الخاص باللغة باعتبارها نظاماً للتعبير الوجدانى أول من أصبح فى أوائل العشرينات من القرن العشرين مولعاً بذاك الضوء الذى استطاع أن يلقيه على طبيعة الشعر ، هذا الضوء الذى اتسم بالمعالجة العلمية الدقيقة . ولقد كان مولعاً بمسألتين على وجه الخصوص أولاً : ما هى علاقة أنواع الشعر الخبرى كما يبدو بأنواع الخبر الذى يؤمن طالب اللغة العلمى بصدقه أو احتمال صحته ؟ ثانيا : ما هو بالضبط الفرق بين القصيدة الجيدة والقصيدة الرديئة بلغة ما يحدث لنا عند قراءتها وليس بلغة القصيدة نفسها ؟ وكانت اجابته على السؤال الثانى أكثر فكراً وتأملاً من إجابته على السؤال الأول . فقد ارتكزت هذه الاجابة على فكرة التكوين النفسى الإنسانى باعتبارها نظاماً ذاتى التوازن متحرراً على نحو ملائم ، نظاماً للدوافع يسعى إلى اشباع أكبر عدد ممكن منطقياً من هذه الدوافع المتصارعة . (ويتكون « الدافع » من نوع الاستجابة إلى المثير الذى يتحول بذاته أخيراً إلى فعل ظاهر) ويعد التوازن المشبع للدوافع واحداً من الأمور التى تتيح التفاعل لأكبر عدد ممكن وهكذا يحقق هذا التوازن احساساً بالسعادة والخير ، بينما يترك النفس فى ذات الوقت فى حالة مرنة طليقة مهيئة للاستجابة إلى المواقف الجديدة والتوازن غير المشبع للدوافع يؤدى على المدى البعيد ، وبسبب نوع من تعطيل النشاط الآلى فى بعض المراحل ، إلى الاحساس بالتعاسة والشقاء والفشل فى الاستجابة ، إلا ما كان عبر قنوات معتادة معينة . إن القصيدة الجيدة إنما تساعد على إحداث توازن مشبع أو هى التى تستحضر موقفاً مرضياً ـــ موقفاً ليس بالضرورة حيال أى شيء أو مرتبطا بأى معتقدات تتصل بالعالم الخارجى

ويميل د. ريتشاردز فى الواقع إلى الاعتقاد بأن الكون الخارجى محايد، لا دور له من الناحية الاخلاقية وهو فى ذلك إنما يعتقد اعتقاد العالم المتمرس ، وهو بذلك لم يكن مادياً بالمعنى المألوف ولم يكن كذلك مثالياً ، أو مؤمناً موحداً . وكانت مشكلته تتمثل فى كيفية الاحتفاظ بالحالات « الخيرة » للكائن البشرى عندما تفقد هذه الحالات مقدساتها التقليدية والدينية والغيبية ، ولم يقبل فكرة مور فى معالجة فكرة « الخير» ذاتها باعتبارها المطلق الأخير المتعذر تحديده والذى لا علاقة له بالطبيعة . ولعل الأمر كذلك إلا أن دور العالم النفسانى القادر على الاقناع يتمثل فى أن يصف بلغة عامة جامدة علمية من حيث المبدأ على الأقل أنواع توازن الدوافع فى النفس التى يشعر هو نفسه ويشعر الناس معه بصفة عامة أنها دوافع خيرة ، أو أنها مجرد دوافع مشبعة ، ولن يكون هذا الاشباع الذى تميز بميزة إيجابية بعيدة ، ميزة تؤدى إلى أن يتهيأ الانسان للتكيف . وصعوبة النظرية التى اكتشفها د. ريتشاردز عندما اختبر استجابات الجامعيين إلى الشعر هى أنها تتطلب قدراً كبيراً من تدريب القارىء المتوسط حتى يستميله إلى استدعاء هذا « الموقف المشبع » وكذلك الاعتراف به عند استدعائه (بحيث يوجه انتباهاً طليقاً إلى الشعر ، ويقرؤه بذكاء موجه توجيهاً صحيحاً واحساس حر يتصف باليقظة والتأهب) . إن أول تأثير للفن الجيد على أولئك الذين اعتادوا على الفن التجارى كما هو معروف لدى الجميع لا يحقق لهم فى الواقع اشباعاً وانما يجعلهم يشعرون بعدم الراحة والارتياح . والجامعيون الذين يسجل د. ريتشاردز استجاباتهم فى كتابه « النقد التطبيقى » لم يكونوا على هذا المستوى تماماً فلم تكن لديهم عداوة غريزية للشعر فى ضوء هذا المعنى ، لكنهم ألقوا فى قراءتهم مكتسباتهم المحلية واستجاباتهم المختزنة . وكثير من القراء فى الواقع ليسوا قادرين بشكل كاف على استبعاد الايحاءات التعسفية والخواطر الغريبة وليس لديهم الانضباط الذاتى بحيث يستطيعون تقديم مجرد تلخيص منظم عما تدور حوله أى قصيدة معقدة تعقيداً محدوداً .

لكن عما تدور القصيدة ؟ وهنا يترك د. ريتشاردز مجال علم النفس متجهاً إلى مجال اللغة باعتبارها وسيلة التواصل الوجدانى . ويلاحظ د. ريتشاردز أن كثيراً من علماء الرياضيات يجدون من المحال قراءة الشعر إذ إن

نوع الأخبار التى يأتى بها الشاعر لا تنطوى على معنى ، ويشعر د. ريتشاردز نفسه شعوراً مؤكداً بأن الشعر لا ينطوى على معنى مثلما ينطوى النثر العلمى . ومع ذلك فبوسعنا أن نقرأ قصائد الشعر بصورة مجدية لا من أجل ما تقدمه إلينا ولا من أجل معنى مجرد تتركه هذه القصائد خلفها ، ولا من أجل رسالة ما ، بقدر ما نقرأ هذه القصائد لما تقوم به نيابة عنا . إن لغة الشعر لغة عاطفية وهى لا تستهدف وصفاً للأوضاع الجارية وطرح أساليب عملية للتعامل مع هذه الأوضاع وانما تستهدف إثارة واستدعاء مواقف معقدة . وتعد قيمة هذه المواقف بالنسبة إلينا أمراً منعزلاً تاماً عن أية معتقدات للشاعر تتعلق بالإله أو الكون قد تتصل بها هذه المعتقدات . ويشعر د. ريتشاردز فى ضوء القاعدة الوضعية لفلسفته أن غالبية العقائد التى قد يعتنقها الشعراء قد تكون عقائد زائفة ، ويمتدح السيد إليوت على إتيانه فى « الأرض الخراب » بقصيدة خالصة فى ظاهرها من أى نوع من القصائد . ويرى د. ريتشاردز أن اللاهوت والأساطير وأنظمة ما وراء الطبيعة والقصص الخرافية (والإله والآلهة البيضاء والقدر والساحرة المتكئة على عصاها) يرى أن كل هذا هو بشكل مماثل اسقاطات مجازية لحالة العقل . إن الجنة والجحيم كامنان داخل ذواتنا وهما بشكل واقعى منبثان تحت سطح أجسادنا الفانية . بيد أنه وبرغم ذلك كله لا ينبغى أن ترفض الأفكار القديمة باعتبارها معوقات غير علمية ، فهى الممتلكات الخاصة للشاعر ، إنها الأشياء التى اعتاد أن يأتى بها ولا يستطيع العالم أن يأتى بمثلها . وقد يكون بوسع العالم أن يقول أقوالاً حقيقية عامة ، حقيقية طالما تجرى فى سياق حول الكون لكنها لا تنطوى على قيمة عاطفية . إن أوضاعنا العاطفية الداخلية التى لا نستطيع أن نحول دون اتصالها بالكون الخارجى هى من ناحية أخرى لها قيمة فى ذاتها ــ سواء كانت ثريه متسقة أو مشوشة محبطة . والشعر بما يحدثه من اتصال وهمى بين هذه الأوضاع النفسية الذاتية وبين طبيعة الكون ، يستطيع أن يساعد على أن يُولد فينا نوع من الأوضاع الذاتية ذات القيمة الرفيعة التى بدأ الشاعر بها قصيدته ، وان ثمن ذلك باهظ ، ثمن يتمثل فى تعليق انكارنا أو خداعنا الخيالى العابر لأنفسنا . وعلينا أن نتعلم حب وتقدير ما يستطيع الشعر أن يصنعه لنا ، وذلك عندما لا نصبح منتظرين من الشاعر أن يقدم إلينا تعميمات سليمة أو حقائق صحيحة ، باستثناء لحظة قراءتنا لهذا النوع من الشعر . وطبيعى أن القمر

لم يُقبل يوماً إنديميون Endymion لكن فيم يعنينا ذلك ؟ وهكذا يرى د. ريتشاردز أن الشعر هو إلى حد ما بديل عن الدين فى إثارة حالات مرضية من حالات العقل لا تتصل بمبادىء العقيدة ، وإنما تتصل بممارسة الدين ، وذلك دون أن يربط هذه الحالات بالأفكار المضللة عن طبيعة الكون كما يصنع الدين أو من الممكن أن يصنع .

وهناك انتقادات واضحة توجه إلى كل من نظرية القصيدة الجيدة باعتبارها محدثة للتوازن المرضى للدوافع وإلى نظرية اللغة الشعرية باعتبارها لغة عاطفية بشكل رئيسى وأساسى . أما النقد الأعظم جلاء والموجه إلى نظرية الدوافع فهو لا يزيد عن كونه نقداً بارعاً ، إلا أنه ليس هناك حتى الآن طريقة لاختبار ما إذا كان هذا النقد حقيقياً صحيحاً . وقد يكون لدىّ عدد لا نهائى تقريباً من الدوافع فى كل لحظة من لحظات حياتى . وقد أتعرض إلى آلاف المنبهات بالغة الصغر ، وقد أراقب أو أهيمن علىّ آلاف الاستجابات الطفيفة اللاواعية نحو هذه المنبهات . والأمر الذى يبدو مقبولاً قريباً إلى العقل هو أن القصائد الجيدة قد تحدث توازناً مرضياً للدوافع فى القارىء السليم . ومهما يكن من الأمر فلا يبدو أن هناك طريقة نستطيع بها أن نؤكد لأنفسنا أن تلك القصائد تصنع ذلك . وليس بوسعنا أن نخص دوافعنا أو نرجح هذه الدوافع بعضها على البعض الآخر . فلو أن قصيدة تروق لنا فربما يكون ذلك لأننا آنذاك مستسلمون لاستجابات مختزنة خاملة ، بل مستسلمون لعادات فاسدة (ان تذوق بعض أنواع الشعر ، ولعله شعر فيرلين Verlaine مثلا ، قد يكون مثل تذوق المسكرات ، وإن تذوق أنواع أخرى من الشعر مثل شعر كيبلنج Kipling الأقل أشبه بتذوق خمور خالصة صرفة) . ومن ناحية أخرى فلو أن القصيدة تشقينا أو تحيرنا بسبب بعض العادات المحلية المكتسبة فقد نكون ببساطة آنذاك قد أخفقنا فى فهمها والإلمام بها إلماماً صحيحاً . وعندما نكون فى شك محقق من أمر قصيدة ما فنحن على الأقل نراجع استجاباتنا بفحص القصيدة فحصاً أكثر وعياً ودقة لا أن نراجع القصيدة بفحص استجاباتنا . وصحيح بطبيعة الحال كما يشير إلى ذلك د. ريشتاردز أننا لسنا قادرين على فحص القصيدة بذاتها ، وانما كل الذى نستطيعه هو فحص هذه المرحلة من مراحل نفوسنا أثناء قراءة القصيدة . ومهما يكن من الأمر فقد يظل من

الصحيح أننا عندما نحار ، فإن الانتباه إلى التركيب والوزن والتطبيق الملائم لكلمات بعينها فى القصيدة تقلق بالنا ، وقد يكون الانتباه إلى قصائد أخرى من نوع مماثل هو دائماً انتباه أكثر جدوى من انتباه يركز على حالتنا الخاصة . فإن حالتنا الخاصة تحتوى دائماً على كثير مما هو غريب لا علاقة له بالأمر .

وان مسألة الطبيعة العاطفية الأساسية للغة الشعرية لمسألة أكثر تعقيداً . ويبدو أن د. ريتشاردز يميز بين الرأى العلمى للعالم وهو المعرفة وبين الآراء الدينية الأسطورية المختلفة أو الآراء الغيبية ، تلك التى قد تكون لها قيمة كبيرة باعتبارها استعارات تعبر عن حقائق مبهمة عن أنفسنا والتى ليست هى معرفة وانما هى عقيدة وإيمان (والنظر إليها كقصيدة حقيقية واقعة قد تكون زائفة ووهمية) . بيد أن هناك نوعاً من الفلسفة مثل فلسفة هيوم Hume وسانتيانا Santayana ينبغى أن تقوم فيها المعرفة العلمية نفسها على أساس من الإيمان ، (الإيمان الحيوانى) بوجود الكون الخارجى ، ولا نستطيع منطقياً أن نبرهن أن الكون موجود أو حتى أن أجسادنا موجودة . فقد تكون الحياة كما وصفها بسكال Pascal حلماً هو إلى حد ما أقل تناقضاً واضطرابا . ولا نستطيع بكل تأكيد ولأغراض عملية أن نمنع أنفسنا من الإيمان بحقيقة العالم المادى وبالمجتمع الإنسانى . وحينئذ قد يقول بعض القائمين بأمر الدين إننا لا نسطيع أن نمنع أنفسنا على الأقل من أن نأخذ فى الاعتبار إمكانية وجود إله (أو وجود كائن علوى مطلق ثابت) وذلك بكل ما تعنيه هذه الامكانية من مضامين منطقية . وإن أنواع الاستنباطات الممكن استخلاصها من هذه الامكانية والمتفق على أنها افتراضات لا يصفها هؤلاء القائمون بأمر الدين على أنها عقيدة وانما يصفونها بالمعرفة ، وهى علاوة على ذلك نوع من المعرفة أرقى من العلوم الطبيعية . وبصورة مماثلة يرى مفكرون آخرون هم الفلاسفة الأخلاقيون أن عالم القيم والخير والشر والعدل والظلم وعالم الحرية الإنسانية والمسئولية ليس مجرد ترجمة إلى لغة عاطفية للحقائق المتعلقة بالتوازن النفسى ، لكنه مرة أخرى موضوع من الممكن أن تدور حوله فكرة المعرفة وان كان ذلك عسيراً . ومرة أخرى يدَّعى هؤلاء الفلاسفة أن هذه المعرفة هى نوع أرقى من العلوم الطبيعية . فإن معرفة ما يصح للانسان صنعه فى ظروف معينة لأهم من معرفة ما إذا كانت الأرض تدور حول الشمس أو أن الشمس تدور حول الأرض .

ومن ثم فعلى العالِم أن يكون مؤمنا على نحوَ ما بعالم الخنزير النفعى المنافى للعقل وخنانيصه[٣] التى تبدو فى ظاهرها القوة والصلابة ، وعلى المؤمن إذا ما حاول أن يفكر فى عقائده أن يتبع منهجاً به كثير من خصائص منهج العلم ــ وافتراضاته حول طبيعة الإله والروح والالتزام الأخلاقى ، وسوف يترتب عليها إن ذُكِرَت بدقة كافية نتائج هى من الصرامة مثل أى تعميمات من التجارب المعملية أو ملاحظة العالم الطبيعى ، وقد يقال أيضا إن صورة العالم التى يقدمها إلينا العلم لا تبدو متسقة اتساقاً كاملاً أو مفسرة لذاتها وبذاتها ، وإنما تدعونا إلى مناقشة واستنباط ما يكمن خلفها وبالرغم من أننا قد أنبئنا بإحكام ودقة بأن الأمور هى كذلك فبوسعنا أن نسأل بكل تأكيد ، « لِمَ هى كذلك ؟ » أو «هل من العدل والصواب أن تكون كذلك ، ولماذا ؟» ولا يزال هذا السؤال على الأقل معلقاً ، عندما نطرح سؤالا عن السبب ، وذلك إذا لم نكن نسأل سؤالا عقلانياً على الإطلاق فما نحن إلا مجرد باحثين عن إقرار حالة من القلق العاطفى الذاتى .

إن النظرية التى تقول بأن لغة الشعر هى لغة عاطفية بشكل رئيسى من الممكن مهاجمتها من وجهة نظر أخرى أكثر التزاماً بالمبادىء الفنية . فالتعبير العاطفى بمعناه المتشدد ما هو إلا تعبير لا يستهدف إلا مجرد التعبير عن العاطفة وتصويرها . ومثال ذلك كلمة بسيطة مثل « واحسرتاه » ! أو إذا أردنا أن نضرب مثلا أقل دقة قلنا « يا لسوفونيسبا » ، « يا لسوفونيسبا » ! Sophonisba والمثل الأخير ليس بالمثل الخالص الصرف إذ إنه من المفترض أن نعرف شيئا عن سوفونيسبا فلعاطفتنا علاقة بموقف متخيل ، وهذا الموقف بدوره مطابق لطائفة من المواقف الحقيقية . فالقصيدة فى الواقع تمد القارىء بمعلومات من نوع ما ، حتى ولو كانت هذه المعلومات معلومات عن عالم خيالى . وإذا كان من الممكن التعبيرَ عن عناصر أخيلتنا فليس من المستطاع لهذه العناصر أن تكون متباينة تبايناً جوهرياً مع عناصر حقائقنا . فبوسعنا أن نبتدع قنطورات[٤]، إلا أننا معتادون على البشر والجياد ونحن نربط بين الجواد وبين أفكار الحسن البدائى ورفعة الشرف والوحشية

---

(٣) الخنوص : ولد الخنزير جمعه : خنانيص .

(٤) القنطور : كائن خرافى نصفه رجل ونصف فرس .

والشراسة ، وإن السؤال الذى كثيراً ما يطرح للمناقشة حول ما إذا كان بوسعنا التمتع بدانتى Dante إذا لم نكن نؤمن بوجود نعيمه وجحيمه لهو سؤال يكاد أن يكون عديم الجدوى . ولابد أن تكون لدينا فكرة طفيفة عن الجحيم والنعيم المسيحيين دون ما وجود لدانتى ، وإن تفاصيل لغته لأبعد من أن تكون مجرد تفاصيل عاطفية حتى إننا نستطيع أن نرسم خريطة لمناطق ما وراء الطبيعة التى صورها ونتتبع مساره عبر هذه المناطق . ومرة أخرى ليس هناك شيء من الممكن أن يكون مادياً بشكل أكثر قوة من الكون الذى حدده بطليموس[٥] Ptolemy إنه هذا الكون (هو كون دانتى) المؤلف معظمه من الشعر حتى حلول عصر النهضة ومابعده ، بالرغم من أنه لم يحدث أن وجد هذا الكون . وبعبارة أخرى فالشاعر يقيم بناء خيالياً قد يقام على أساس من العقائد الدينية المطلقة ، وهى عقائد تدور حول الكون أو التعميمات العلمية المبتسرة بشأن هذا الكون لكن هذه العقائد ينبغى أن تعتمد فى تفاصيلها وتركيبها على تجربته بالعالم الذى حوله . وليس لهذه العقائد من شيء آخر ترتكز عليه ، وليس بذى خطر أن تكون أخبار الشاعر عن عالمه أخباراً غير صحيحة مثلما تكون الأخبار العلمية أخباراً صحيحة ، وذلك بالرغم من أن هذه الأخبار قد تكون صحيحة بهذا المعنى فى الشعر الوصفى عن الطبيعة ، أو فى الشعر التحليلى الذى يدور حول أحوال العقل المتماثلة . ودعنا نتفق على أن آلهة هوميروس Homer لم توجد أبداً ، ولا يزال هذا الأمر صحيحاً على مستوى علمى أرقى من مستوى العلم الطبيعى الذى اعتبره الناس موجوداً قائماً ، وصحيح من وجهة نظر النقاد الأدبيين أنه من الممكن فهم سلوكهم احتذاء بنموذج بشرى إذا استطعنا أن نتخيل الكائنات البشرية لها طاقات سحرية وهمية من طاقات التحول والتحليق لا ينالهم ألم ولا موت . وبشكل مماثل قد لا يكون هناك جحيم لدانتى لكن إذا وجد هذا الجحيم فإن أنواع العقاب المختلفة التى يبتدعها لأنواع مختلفة من الخطيئة سوف تكون ملائمة من الناحية الدرامية . وليست حقيقة الشعر بالحقيقة المطابقة للحقائق المادية المؤكدة الدقيقة ، لكنها حقيقة متفقة مع التجربة الإنسانية العميقة العامة . وإن للعوالم الخيالية نوعاً من الحقيقة الخاص بها ، وإن هذا لهو الأمر الواقع .

---

(٥) بطليموس (القرن الثانى للميلاد) رياضى وجغرافى وعالم فلك يونانى . قال بأن الأرض ثابتة فى وسط الكون ، وأن الشمس والقمر والكواكب تدور حولها .

إن ممارسة د. ريتشاردز كناقد قد ظلت فى الواقع متنافرة تنافراً غريباً مع نظرياته الأكثر تعميماً . ولعله فى كتابه « النقد التطبيقى » الذى لا يزال ، أعظم كتبه فائدة للقراء من الشبان لا يؤكد على تعقيدات التوازن الداخلى أو الطبيعة العاطفية للغة الشعرية بقدر ما يؤكد على ضرورة التركيز بدقة على معنى القصيدة إن قُدِر لنا أن نقرأها قراءة صحيحة . ويبدو أن أحد مبادىء هذا الكتاب الدقيق هو أن القراء الشبان سوف يتميّزون بصورة أفضل لو يقرأون قصيدة بانتباه مركز منزه كما لو كانوا يقرأون صفحة من كتاب فلسفة : لا يبتغون بشكل مباشر أو رئيسى حافزاً عاطفياً ، وانما يبتغون ترابط أفكار الشاعر . وليست هذه الأفكار بكل تأكيد هى أفكار العالم الطبيعى المعاصر : فليست ريح الغرب العاصفة بأنفاس الخريف ، وليس الخريف ولم يكن أبداً كائناً بهذا المعنى ، وإذا كان للخريف يوماً « أنفاس » فليس هو الروح ، وربما تكون الروح نفسها حتى روح الإنسان من وجهة نظر د. ريتشاردز هى روح خيال ماقبل العلم . ونرى شيلى يفكر بشكل بدائى أو يتظاهر بالتفكير من أجل أغراض بلاغية . لكنه من الخطأ أن نقول إنه لا يفكر على الإطلاق . وفوق كل شىء فإن للأفكار المجردة أسسها فى هذا النوع من التجسيد المادى الخارجى للحالة الداخلية . وكلماتنا المعبرة عن الوظائف العقلية لهى جميعها استعارات مادية بشكل أصيل . والقدرة على الفهم الشامل هى إدراك الأشياء فى مجموعها ، وفهمها هو إدراكها واحدة تلو الأخرى وإن ما يصفه الشاعر هو أن يبتعث فينا قدرة على الإتيان بإيماءات فطرية مجسدة توحد ما بين الأشياء ، إيماءات من هذا النوع . فالشاعر إما أنه لا يعبر بشكل مباشر عن عاطفة خالصة مجردة ، أو يصور موقفاً مجرداً خالصاً إذ إنه لا جذور للعاطفة المجردة ، وإن الموقف المجرد يكاد بالتحديد أن يكون الموقف الذى لا نشعر بأننا مستغرقون فيه استغراقاً عاطفياً باعتباره موضوعاً يكاد أن يكون سلسلة من الأوامر أو التوجيهات التى تعيننا على وضع أنفسنا عبر الحركات التى كان يدور الشاعر فى فلكها ، وتمكننا من الشعور بما يشعر به وذلك إن كان هذا الشاعر بارعاً وكنا على قدر كاف من اليقظة . وتتميز لغة الشعر بالقياس إلى كل الاستخدامات الأخرى للغة بنوع من السلطة الآمرة . وعندما نقرأ قصيدة بشكل ناجح نعيد من جديد « التجربة الشعرية » التى تجسدها هذه القصيدة إذا لم يكن من الزائف أن نفصل واحدة من هذه الحركات عن الأخرى باستثناء حالات المراحل التمهيدية لإدراكنا .

ومن ثم فإن الشعر يتطلب جهداً من جهود التركيز الذهني ، جهداً مكثفاً من تلك الجهود التي نعرفها حتى لو أن غرضه المطلق هو نوع من الانفراج العاطفي ، أو نوع من العلاج النفسي ــ وإن هذا الجهد المطلوب يقاس في مستواه الأدنى بالجهد الذي تقتضيه الصلاة لنبذ العوامل الغريبة . ومن المجانب للصواب أن يكون المرء من الشغف والحماس بحيث لا يستطيع أن يجاوز المعنى الشامل للقصيدة إلى العائد العاطفي الذي تقدمه القصيدة ، حتى لو أن ذلك يجعله يشعر لأول وهلة بالبلادة والوهم ، تماماً مثلما يكون مجانباً للصواب أن يكون من الشغف والحماس بحيث لا يستطيع أن يجاوز النزعة السائدة إلى الإحساس بالراحة الروحية التي تعقب الصلاة ، تلك النزعة التي هي إحساس بتقديم قربان رسمي أو خاوٍ ، وهو إحساس يكاد أن يكون إحساساً بالتقصير قد يصاحب الصلاة . وفي كلتا الحالتين يتمثل الخطر العظيم في خداع الإنسان لذاته في تقديمه عائداً عاطفياً لنفسه أو راحة روحية أو صوراً كاذبة لهاتين الحالتين . فالقصيدة تجعلنا نتوهم في أنفسنا أو نوهم أنفسنا بنتيجة تتابع الأعمال الروحية أو نجسد لأنفسنا موقفاً ، موقفاً ينبغي أن يكون من التخصيص والتحديد بحيث يبدو على الأقل وفي وقت واحد واقعاً ملموساً بشكل مثالي ، ومثالاً بشكل كاف لمجموعة شاملة مختلفة من المواقف بحيث يحتوي هذا الموقف العلاقة الإنسانية العامة .

لقد أخذ وليم إمبسون Mr. William Empson أعظم تلاميذ د. ريتشاردز ألمعية يركز الانتباه على هذا الجانب من تعليم د. ريتشاردز وهو ضرورة الانتباه على ما تقوله القصيدة . أما أول كتاب نقدي لإمبسون ، « سبعة أنماط من الغموض » ، فقد كان محاولة لتحليل أنواع الأخبار التي نجدها في القصائد تحليلا له من الدقة والمجادلة مثلما كان على سبيل المثال لمؤرخ الفكر الذي قد يمحص أخباراً لبسكال Pascal وهيوم Hume . إن مثل هذا التمحيص للعبارات والفقرات لدى المفكرين العظام بوجه عام يستهدف اكتشافات التناقض الجوهري الذي يغيب عن المفكر نفسه . وبشكل مماثل كان السيد إمبسون يبحث عن نوع من التناقض الجوهري في التفكير الشعري ، هذا التناقض الذي قد يبين عن نفسه دون وعي على وجه التقريب في تفاصيل لغته . وقد لاحظ أن وردز وورث على سبيل المثال

قد عزى بين وحدة الوجود[٦] الطبيعية وهى نظرية أكثر خيرية تعنى أن حياة الطبيعة صوت لعاطفتنا الخاصة العميقة وبين ضرورة عدم الافصاح عن أى شيء يتعارض بشكل حاد مع الأرثوذكسية المسيحية التى يسمو من أجلها الإله بالطبيعة سمواً مطلقاً ، وهكذا حملت هذه النظرية وردز وورث على الإدراك بأن الروح المنبث فى الطبيعة والموحد بين أجزائها ما هو إلا صوفية قد حادت عن هدفها ، وبفضل استخدام بارع . مقنع للغة استطاع إمبسون دون وعى أن يخفى هذه التقسيمات عن نفسه وقرائه :

.... إحساس رفيع
بشيء منبث بعمق إلى أبعد مدى
مسكنه ضوء الشموس الغاربة
منبث فى المحيط الملتف الشامل ، والهواء الحى المتجدد .
والسماء الزرقاء ، وفى نفس الإنسان
هو حركة وروح ، يستحث أولى اللب
ويدفع إلى الحياة كل موضوعات الفكر بكل أشكاله
ويشيع فى كل الكائنات .

ومفتاح الفهم فى هذه المقطوعة الشعرية هو كلمة متناهية الصغر وضعت تحتها خطاً هى كلمة « فى » . والسؤال الدليل ومفتاح الفهم يتمثل فيما إذا كنا نأخذ عبارة « فى نفس الإنسان » معزولة بالفواصل مع ما يسبقها وما يتبعها . ونجد السيد إمبسون يفحص المقطوعة كما يفحص المحامى مذكرته . ولعل وردز وورث يقارن بين الروح التى تبدو متأصلة فى الطبيعة الخارجية وبين الروح المتأصلة فى الإنسان والتى تفضى به إلى إسقاط حياته على الطبيعة الخارجية . فلو أن « الشيء المنبث بعمق إلى أبعد مدى » يسكن بشكل مختل فى الطبيعة دون تفريق ، فإنه فى ظل حواره الأقل توفيقاً نجد الإله الذى هو نفسه الطبيعة يخضعنا لمقتضيات الجبرية والقدرية فى وقت واحد ، ذلك بالرغم من أن هذا الحوار يؤكد أن مشاعر وردز وورث تجاه الطبيعة ليست هلوسة . وكان هناك نقاد للسيد إمبسون نظروا إلى هذا

---

(٦) وحدة الوجود : مذهب قائل بأن الله والطبيعة شيء واحد وبأن الكون المادى والإنسان ليسا الا مظاهر للذات الألهية .

نوع من معالجة الشعر العظيم على أنها معالجة متدينة متحذلقة ، لكن سيد إمبسون يبين على نحو من الأنحاء توقيره للشعراء بأخذ ما يبوحون به مأخذ الجد متوقعاً لهذا الشعر الاتساق والتماسك .

ومع ذلك فإن وجهة نظر أكثر تماسكاً وقوة من وجهة نظر « وردز وورث » تلك هى وجهة النظر المسيحية الأرثوذكسية فى القرن السابع عشر لا تحتاج إلى استيعاب هذه الآثار ذات المعانى المتشعبة . ويستشهد السيد إمبسون بقصيدة جورج هيربرت George Herbert عن صلب المسيح المسماه « القربان » (وفيها نجد المسيح المحتضر على الصليب يتحدث) :

ولكنى الآن أموت ، الآن قد انقضى كل شيء
بلائى من أجل خير الإنسان ، والآن أحنى رأسى.
دع الآخرين يقلقون بعد موتى
لم يعرف الوجود أسى مثل أساى

والمعنى المقصود هو بكل تأكيد : « دع الآخرين يعترفون بعد موتى بأنه لم يكن هناك أسى مثل ما أعانى الآن من أسى » . وبسبب غموض الأسلوب غير المباشر فى اللغة الإنجليزية نستطيع أن نفهم القصيدة على أنها تقول : « دع الآخرين ودعنى كذلك أقول عندما أموت لم يعرف الوجود أسى مثل أساى » .

فالمسيح هو القاضى لنا وهو المخلص لأوراحنا . وهكذا فإن المعنى الثانوى المحتمل له علاقة وصلة بالموضوع : « دع هؤلاء الذين لن يخلص أرواحهم حتى الخلاص أولئك الذين جئت لانقاذهم وإن تعين على مقاضاتهم ،دعهم يعترفون بأنه ليس بالمستطاع أن يكون هناك مصير أكثر فزعاً من مصيرهم ! » .

وهناك مقطوعة أخرى غاية فى الروعة يستشهد بها السيد إمبسون دون تعليق مفصل ، لها هى الأخرى نفس المضمون سواء كان ذلك عن وعى أو دون وعى :

وبين لصين أنفقت آخر أنفاسى
كمن يشقى من أجل سرقة

واحسرتاه ! ماذا سرقت منك ؟ أيها الموت :
هل كان هناك أسى على وجه البسيطة مثلما كان لى ؟

إن كلمة « الموت » بهذا الترقيم لاتبدو جواباً عن سؤال بقدر ما تبدو لغة فيها مرارة . فالمسيح بموته قد سلبنا الموت ومن ثم فنحن غاضبون عليه نتعامل معه كما لو كان لصاً . إذ لو أن الموت الذى سلبنا إياه قد باعد بيننا وبين الأمل فى نعيم الله ، فقد حررنا أيضا من خوف العذاب . وهكذا يستطيع السيد إمبسون ـ بما يبدو لدى القراءة الأولى تركيزاً تافهاً مبتذلاً على الدقائق اللفظية ـ أن يبين أنواع الغموض الجوهرية كما عكسها الشعر غموض الموقف الإنسانى الملتحم التحاماً قوياً مثل ذاك الموقف الأرثوذكسى . وإن للشاعر لنوع الأمانة الخاص به وليس بوسعه منع نفسه من أن يبين لنا نقيض الوسام ، الأمر الذى قد لا يصنعه كاتب بحث نثرى عقائدى أو موعظة للتهذيب والتعليم .

وقد تناول الجزء الثانى من كتاب إمبسون « ترجمات من شعر الرعاة » هذا النوع من الغموض على نطاق واسع ، كما يبين هذا الغموض عن نفسه فى فنىّ المسرح والملحمة . والعنوان الأمريكى لهذا الجزء « الشعر الرعوى الانجليزى » مضلل بشكل غريب ، إذ إن الشعر الرعوى بمعناه الدقيق واحد من الموضوعات القليلة التى لا يتناولها العرض المتميز بالشمول البعيد المدى ، والشعر المشار إليه هو مثل كتاب سبنسر Spenser « تقويم الراعى » ، أو « ليسيداس » لميلتون Milton أو أرنولد Arnold . ويستخدم السيد إمبسون فكرة الأسلوب الرعوى بمعناه الشامل المرن لتغطية كل محاولة فى الأدب بهدف معالجة الموضوعات المعقدة من خلال التبسيط المثالى . ويندرج تحت هذا الأسلوب أيضا نوع من الحنين إلى الماضى لدى أولئك الذين استخدموا هذا الأسلوب بهدف إظهار البساطة والطاقة البدائية أو البراءة . بيد أن الأسلوب الرعوى بهذا المعنى الشامل من الجائز أيضاً أن يستخدم بغية النقد المقنع المستتر للقيم المستقرة . ومن ثم يعد « فولستاف » Falstaff شخصية رعوية تشيع الشكوك حول القيم البطولية للحدث الذى يدور حوله ، والتشكيك فى كل من البطولة

الجذابة المتهورة ذات النظر القصير التى اتسم بها « هوتسبير » Hotspur وفى الميكافيلية الوطنية المتحسبة « لبرنس هال » Prince Hal . إن ميلتون بتأكيده على أن الفراديس الكلاسيكية المختلفة التى يصورها بتشبيهات مطولة بجلاء مفعم بالحنين إلى الماضى ، والتى كانت أقل جمالاً من جنة عدن قد عبر عن الشوق الخفى للمتطهر المثقف فيما بعد وثنية عصر النهضة . وفى « أوبرا المتسول » يستخدم جاى Gay الأسلوب الرعوى التهكمى وليس ذلك بهدف النقد الصريح المعتدل للسياسات المعاصرة والأمانة المؤكدة لمعارضة المحافظين الدائمة فحسب ، وإنما بهدف التعبير عن موقف ما لايستطيع أن يعبر عنه النظام الأوغسطى بشكل أكثر مباشرة ذلك هو الشعور بأن البطل بالرغم من احتمال كونه وغداً كبيراً فمازال من المحتمل أن يكون الوغد بطلاً صغيراً ، وبالرغم من أنه من المحتمل أن يكون استخدام البطل وقاطع الطرق لطاقتهما استخداماً غير لائق من الناحية الاجتماعية ، فمازال هناك فى هذه الطاقة نفسها شىء ما نعجب به إعجاباً خفياً متلصصاً . وشخصية « آليس » Alice « للويس كارول » Lewes Carroll التى تترك نفسها عارية امام تفسيرات فرويد Freud ، وهو الاتجاه المتحمس المبكر للسيد إمبسون ، والذى يتجه إلى نبذه أخيراً ، نقول تمثل هذه الشخصية محاولة فيكتورية نمطية ، محاولة تستهدف الجمع بين الاهتمام المقنع القوى بالجنس وبين تقديس البراءة ، ومن المحتمل أن يكون كثير من الهراء الذى انطوت عليه الكتب الأليسية نقداً لاذعاً خفياً منصباً على الحياة السياسية والجامعية فى العهد الفيكتورى . ونجد « لويس كارول » قادراً من خلال الإطار الرعوى على تجسيد ونقد الأعمال الخيالية المعقدة للمسلمات الفيكتورية .

ومن الواضح أن كلمة « شعر الرعاة » هنا مثل كلمة « الغموض » فى كتابه الأول ، هى فكرة مرنة بشكل ملائم . أما كتاب إمبسون الثالث « تركيب الكلمات المعقدة » فنجد فيه الأسس النظرية صارمة ومتقنة فى وقت واحد ، ومن الجائز ألا يكون هذا الكتاب على نفس مستوى الكتابين الآخرين ، انه كتاب لا يوقظ المشاعر فحسب وانما يمتع النفس كذلك . وفى هذا الكتاب نجد « إمبسون » يتناول الموضوع فى ضوء نظرية « د. ريتشاردز » التى سبق لنا دراستها ونظرها ، والتى تعنى أن استخدام الكلمات فى الشعر هو استخدام عاطفى بشكل رئيسى ، إذ يتصور أنه

بالرغم من أن كلمات بعينها فى اللغة العادية تكتسب قيمة عاطفية قوية ، فمازال من المستطاع استنباط تلك القيمة العاطفية وتفسيرها من وبفضل المجموعات المؤتلفة المتنوعة لمجال الادراك الأساسى لهذه الكلمات مع استخدامها الاجتماعى . ويشير السيد إمبسون مؤكداً أن كثيراً من الاستخدامات اللغوية فى الشعر التى يعتقد أنها استخدامات عاطفية بشكل رئيسى هى ليست كذلك . فعندما يقول شاعر من القرن السابع عشر إن سيدة لها شفتان مثل حبتى الكرز فلا يعبر بذلك عن عاطفة مادية مقنعة ، وانما يعنى ان الشفاه عذبة ندية ضاربة إلى الحمرة بارزة مكتنزة . فالمعنى الكلى فى هذا التشبيه هو المعنى الرئيسى ، والمعنى الثانوى هو المعنى العاطفى . ومن ناحية أخرى فإن للكلمات المفردة أحياناً معنىً عاطفياً قوياً وغالباً ما يكون المعنى مخلاً قاصراً ولا يبدو أنه يستمد من هذه الكلمات المفردة معنىً كلياً من المستطاع عادة أن يفسره الاستخدام الاجتماعى لهذه الكلمات . إن كلمة « أمين » مثلما نجدها فى « اياجو الأمين » غالباً ما تبدو وهى تعنى مناصرة دون وعى ، مناصرة تكاد أن تكون هُزءاً وسخرية . ولا يرجع هذا إلى أننا لا نعجب بالأمانة ولكن لأننا فوق مستوى اجتماعى معين نسلم بها أمراً واقعاً . وسوف يكون من السُخف أن نتحدث عن « عطيل الامين » رغم أن استخدامها فى هذا المثال أكثر دقة من حالة إياجو . وبشكل مماثل نحس أن كلمة « وطنى » كلمة مسيئة وماذاك الا لأننا اعتدنا أن نطلقها على وطنيين لبلدان متخلفة خاضعة لغيرها ولم نعتد اطلاقها على الوطنيين من أبنائنا . ومرة أخرى نجد فى السياق الاجتماعى الخاص معنيين منفصلين تمام الانفصال لنفس الكلمة بمقدورهما أن يتبادل كل منهما الحركة والتغير . وكلمة « رقيقة الحس » تعنى معتلة البدن نقية النفس ، وكانت هذه الكلمة تستخدم أحياناً فى الأدب الفيكتورى بمعنى أن الفتاة الصافية بحق لابد أن تكون أيضاً معتلة البدن ومن ثم فإن اعتلال البدن صفة مرغوب فيها . وبصورة مماثلة تعنى كلمة « أمين » معنيين المعنى الأول « جدير بالثقة » والثانى « صريح واضح » وبوسع الإنسان أن يكون صريحاً واضحاً فيما يتعلق بعدم جدارته . ومن ثم فإن للكلمة استخداماً وديا يشير إليه السيد إمبسون وهو يعنى « فلست منافقاً على أضعف الأحوال » « ولم تعرف داعراً لم يكن صديقاً أميناً » وهناك مثال سابق على هذا المثال من عهد عودة الملكية نجده فى السير توماس وايت Sir Thomas Wyatt مثال فات السيد إمبسون أن يذكره :

« وكما كتبت إليك قبلا ، فلست أعنى أن الأمانة هى ما يسميها سواد الناس الرجل الأمين : وثق بما أقول إن عبارة « الرجل الأمين » ما هى إلا عبارة عامة مثل عبارة « الأخ الطيب » : ومعنى هذا أن السكير ومرتاد الحانة والمستهتر والعابث والمبذر الفاسق من بين سواء البشر ، ومن ثم فجميع الناس أمناء ، جميع من لم يشتهر بكونه من المتدنين الأشرار الظاهرين للعيان » .

وكان « وايت » Wyatt يقوم بتحديد المفهوم الجوهرى لإمبسون والذى يعنى أن ادراك القيم العاطفية للكلمة يقتضيك ألا تدرس معناها المعجمى فحسب وانما تدرس من يستخدمها ومتى وأين . فإن للكلمات ما يسميه السيد إمبسون إيحاءات وحالات نفسية كما لها أيضاً معانيها ، وتستمد الكلمات قيمتها العاطفية من الايحاءات والحالات النفسية من التنويعات فى الاستخدام والتفاعل الدائر بين المعانى المنفصلة .

إن هذا التحليل المختصر اختصاراً مخلاً من المحتمل أن يكون من أعظم تلخيصات الحوار العام جلاء واقناعاً ، هذا الحوار الدائر حول أعمال السيد إمبسون . وقد يضع هذا التحليل عبئاً ثقيلاً ، وإن كان نافعاً على ظهور مؤلفى المعاجم فى المستقبل . ومهما يكن من الأمر فإن « أسنان الآلات القليلة أو أسنان الأدوات » التى يمتلكها السيد إمبسون هى من وجهة نظر الناقد الأدبى البحت تتصف بأضرار الآلات والأدوات . والأداة شىء نافع للغاية إلا أنه من طبيعتها أنها لا تستطيع إلا أن تؤدى عملية واحدة : فمسحاج النجار ومخرطته تخرط وتدور وليس بوسع الأداة أن تؤدى أى شىء آخر . ومن ثم فنحن فى مقالات كتاب « تركيب الكلمات المعقدة » والذى فيه يطبق السيد « إمبسون » أدواته على الأغراض النقدية مثل دراسته « لعطيل » فى ضوء مفهوم « أمانة » إياجو على سبيل المثال نشعر أن معالجته الفنية ليست هى التى تمكنه من تحقيق الفهم النقدى بقدر ما يمنعه فهمه النقدى من استخدام أدواته اسنخداماً آلياً مبالغاً فيه . فالإنسان هو الذى يحرك الآلة وليست الآلة هى التى تحرك الإنسان . وعلى أية حال ففى أمريكا حيث الاتباع الكثيرون للسيد إمبسون نجد ما يسمى «بالنقد الجديد » الذى لا يحكمه مجال عريض من التجربة الإنسانية ، مثل تجربة إمبسون ، ولا يهيمن عليه عمق الحساسية الشخصية مثل تلك التى يتصف بها إمبسون .

وربما كان الخوف من التجريدية المنهجية التى قد تنجم عن المعالجة العلمية لدكتور ريتشاردز ، هو الذى ألهم « د. ليفيز » Dr. Leavis بمقالاته النقدية ، وبالقدر الذى أسهم به فى تحرير مجلة كمبريدج المسماه « شكروتنى » (التفحص) لإصدار كل أنواع التعميمات إلى أبعد مدى ممكن ، وللتركيز على الدراسة الدقيقة لأعمال بعينها . ولم يكن د. ليفيز ليدَّعي يوماً أنه يعلم أو يطبق قواعد فنية قابلة للتطبيق بوجه عام « أو منهجاً » للنقد . لقد تمتع « د. ليفيز » كما ينبغى أن يتمتع بطبيعة الحال كل ناقد جيد ، باهتمامات عامة معينة ، بيد أن هذه الاهتمامات لم تمس علم النفس ولا علم دلالات الألفاظ أو الوسائل العامة للاتصال ، لقد كانت اهتمامات أخلاقية واجتماعية أكثر منها اهتمامات علمية . ولم يكن لهذه الاهتمامات بد من أن ترتبط بمشكلة تعليم الأقلية الواعية فى مجتمع تجارى ، فى مجتمع يضمحل فيه الإطار الثقافى التقليدى . لقد كانت ثقافة الحضر المعاصرة تبدو لدكتور ليفيز ورفقائه فساداً عضالاً سواء عرضت من خلال الإعلان التجارى وأفضل الباعة المشهورين والدعايا السياسية أو من خلال العالم الأدبى « الرشيق » ، عالم بلومز بيرى والباليه . وآخر تراث فكرى نال إعجابهم بصدق هو تراث التطهرية اللا أدرية التى اتصفت بها كمبريدج فى العصر الفيكتورى تراث « سيدجويك » Sidgwick ولسلى استيفن Leslie Stephen . ولم يشعروا أن ثقافة الأقلية بحالها التى بقيت عليه بمقدورها أن تحظى بانتشار شعبى دون الاقلال من غلوائها بحيث تدمر نفسها بنفسها . إن الأقلية وحدها فى أى زمان لقادرة على الاحساس الحقيقى بيد أنه من المحتمل أن يكون العدد الهائل من الناس قادراً على التفكير المنطقى وقد يكون من الممكن على الأقل أن نعلم غالبية الناس الارتياب فى الإعلانات والدعايا والتعرف على الأنواع الأكثر جلاء من أشكال التلفيق الأدبى .

ولقد قورن بين الكتَّاب المعاصرين الذين ركز عليهم د. ليفيز ورفقاؤه وبين هذا المنظور القائم وان لم يكن بالضرورة باعثا على اليأس . ورأى لورانس الاضمحلال العام لثقافة الحضر وجذور الحياة العميقة فى عصرنا وهى تموت جوعاً لكنه « لم يلوث » الحياة نفسها كما فى عبارته التى يستشهد بها د. ليفيز ، ويبدو أن جويس Joyce فى روايته « يوليسس » قد فعل ذلك . ومن ناحية أخرى فلو أن قصيدة « الأرض الخراب » كانت تبدو

وكأنها تعبر عمَّا يكاد أن يكون قنوطاً شاملاً إلا أن قنوطها لم يكن مع ذلك يأساً سلبياً خاملاً مطمئناً مثلما كان يبدو يأس جويس فى عين د. ليفيز. ولقد كان فى الواقع بمقدور فريق كتَّاب مجلة «الفحص» أن يتسموا بالقدرة على الإحساس وحسن التلقى لأعمال كتاب غاية فى ضآلة الشأن، بدا هؤلاء الكتَّاب لعيون هذا الفريق وكأنهم يعبرون عن تقديرهم الخاص للحياة، فلقى مايرز L. H. Myers حفاوة لمقته للمهارة والسطحية، وكانت الموضوعات المستوحاة من الحياة الريفية بقلم «باويز» T. F. Pawys وأدريان بيل Adrian Bell، وهو روائى خفيف الروح ضئيل الشأن كتب عن الحياة القروية، توحى بأن تراث الطائفة الأساسية كان حياً منتشراً فى أماكن متفرقة وفى ربوع انجلترا على الأقل. لكن أعمال الكتَّاب المجددين تجديداً له خطره من أمثال سيتويلز Sitwells والسيدة «وولف»، والسيد «ألدوس هكسلى»، أو أعمال شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين وما عدا ذلك، بدءاً بالسيد أودن Auden وانتهاء إلى «ديلان توماس» Dylan Thomas كانت بوجه عام أعمالا لم تلق حفاوة وترحيباً، مع استثناءات اختص بها السيد «أودن» وطاقاته ووعده، والأعمال المبكرة للسيد «بوترال»، وكذلك أعمال السيد إمبسون مع تحفظات كثيرة. وسواء كان بالتركيز على السياسة مثلما صنع السيد أودن فى أعماله المبكرة أو بالتركيز على البقاء قانعين بذاتية رومانسية مختلطة مثلما صنع كل من السيد «باركر» و«توماس» بل وروائيون أكثر شعبية فى الثلاثينيات من القرن العشرين مثل السيد «واف» والسيد «جرين» فلا مناص من أن الشعراء والروائيين الأكثر شهرة فى الثلاثينيات من القرن العشرين قد بدوا لنقاد مجلة «التفحص» يتغافلون عن الموضوع الأعمق، موضوع التمزق الثقافى والحاجة إلى العودة إلى الينابيع العميقة للحياة، الأمر الذى لم يتغافل عنه لورانس وإليوت وباوند.

ومن ثم فإن مجلة «التفحص» تمثل اليوم وجهة نظر لها سلطانها وإن كانت متفردة مستقلة: وتقوم وجهة النظر هذه على فكرة المعاصرة فيما يتعلق بالأكاديمية الأكثر قدماً، وكذلك على المحافظة فيما يتعلق بأكثر مظاهر المعاصرة عبر العشرين سنة الماضية. ومهما يكن من الأمر فإن مجلة «التفحص» تنتزع الاحترام حتى من هؤلاء الذين يختلفون معها وذلك

بفضل امتناعها الرائع عن التصرف طبقاً للمبادىء الثلاثة التى قد يكون لها شيوع عريض إلى حد ما عبر باقى الصحافة الأدبية ، والمبادىء الثلاثة هى : « مبدأ الجماعة » ، « ومبدأ الفرد » و« مبدأ المراعاة » . ويتألف مبدأ الجماعة على سبيل المثال من أخذ أعمال السيد أليوت مأخذ الجد ، مع العلم بأن السيد « أليوت » يأخذ أعمال « تشارلز وليام » الراحل مأخذ الجد ، ومن ثم فمن المفترض أن يتعين علينا أخذ أعمال وليام مأخذ الجد كذلك . أما « مبدأ الفرد » فيستمد وجوده من حقيقة مؤداها أن معظم المؤلفين والنقاد قاطنى المدينة يعرف بعضهم البعض معرفة وثيقة ويرغبون فى الحفاظ على حسن العلاقة بين بعضهم البعض ومن ثم فعندما يتعرضون بالنقد لأعمال بعضهم البعض يجدون أنفسهم وقد تملكهم إغراء بالتلطف فى شن الهجوم . أما مبدأ « المراعاة » فهو بوجه عام عندما يعجب أحدهم إعجاباً عظيماً بأعمال مؤلف بعينه ، فعليه أن يتعامل مع هذا الكتاب الذى هو بصدده معاملة فيها قدر من التجمل واللين ، حتى لو شعر أن هذا الكتاب لا يمثل أرقى إنجاز لكاتبه . إن الإعجاب العظيم الذى يوليه د . ليفيز لقصائد باوند المبكرة ولكثير من أعمال السيد إليوت لا يمنعه على أية حال من أن يكون صارماً متشدداً مع « الغنائيات »أو « حفل كوكتيل » ومع كثير من نثر السيد إليوت المتأخر . وكلما زاد احترام الإنسان لكاتب ، قل إحساسه بوجوب مراعاته ومجاملته وعلى النقيض من ذلك يصبح أكثر قسوة عندما يقصر هذا الكاتب عن بلوغ أرقى المستويات . ومعايير الأدب هى التى تعنينا وليست تعنينا مشاعر الكاتب .

ويجد د. ليفيز لذة خاصة مثله فى ذلك مثل « آرنولد » فى إيجاد أسباب متعالية لرفض ما قد ظل لفترة طويلة موضع إعجاب غير مدروس . وهو مثل أرنولد يأبى أن يهبط بأفكاره إلى مستوى النظام الجامد ، وهو أكثر من أرنولد حيطة بشأن التعميمات الشاملة ، فمعاييره ليست مقاييس تطبق آلياً من الخارج على العمل الأدبى . وطالما كان من الممكن أن يقال إن لديه مواضع فجة فلا مناص من أن نقرأ « منهجه » بتركيز ونحاول التعبير بدقة عما شعر به ، حتى لو كان ذلك على حساب ارهاقنا وقلقنا . إن ما يذكره غالباً ينبع من الفقرات التوضيحية الخاصة التى يستشهد بها ومن المستطاع دائماً إرجاع مايقوله إلى هذه الفقرات . ولا يهتم آرنولد بالشكل مجرداً عن

المضمون ولا بالمقصد العام للكاتب بغض النظر عن عرضه المفصل ، ولا بهذا العرض نفسه مغفلا نوعية الحياة التى يعرضها . إن نوعية الحياة فى الواقع هى الأمر الذى يعنيه بشكل رئيسى ، بيد أنه كاتب أخلاقى يرفض التعميم . وإذا أطلقنا تعميماً غير مدروس بشأنه فقد يقول القارىء إنه بالرغم من صرامة نبرته الفظة فإن ما يسعى إليه دائماً هو تجسيد القيم الإيجابية لتعظيم شأن الحياة . وقضيته الشهيرة المناهضة لميلتون تقوم أولاً على أساس من الإحساس بأن مدركات ميلتون مدركات تقليدية وأدبية ناعمة مزخرفة زاهية ، وأن تصور ميلتون للحياة ليس بالتصور العميق الجاد بصورة كافية ، بالرغم من ادعائه « تبرير الوسائل الإلهية للإنسان » . ويجد فى ميلتون ما يمكن أن يسمى بنوع من البلاهة المهيبة ، وبنفس الطريقة يستعرض قصيدة غنائية لشيلى المسكين ، مثلما يستعرض مقالاً لطالب جامعى وهو يقظ متحفز للحماسات الطائشة الغامضة والاستخدامات اللغوية الفجة الرديئة . ومن ناحية أخرى فإن كاتباً مثل سويفت Swift يحصل هو الآخر على درجات رديئة برغم من جلاء تفاصيله وطاقات تنظيمه الصارم ، وذلك إذ انه برغم حيويته يبدو أنه لا يعبر إلا عن مدركات هدامة وقيم سلبية . وبشكل مماثل يستطيع د. ليفيز أن يصفح عن ثقل ورتابة كثير من أعمال جورج إليوت أو يعفو عن الاستعراض المسرحى الأدبى الميلودرامى الذى يقيم حاجزاً بين القراء وبين كونراد Conrad وذلك بسبب إدراكه لحيوية المادة المقدمة والفهم الأخلاقى للمؤلف .

ومن الممكن القول بأن المعايير الحاسمة « لدكتور ليفيز » هى معايير « الذوق الأخلاقى » مثل المعايير المتواترة فى لحظاته الأفضل عند نقده « لهنرى كروفورد » Henry Crawford فى « مانسفيلد بارك » Mansfild Park . ولا مناص من التأكيد على أنها ليست بمعايير الذوق الجمالى . ويرى د. ليفيز أن الذوق الجمالى هو بطبيعته غاية فى الضحالة ولا يحسن التمييز بصورة كافية وليس صادقاً بالقدر المقنع . فالنقاد الجماليون على سبيل المثال سوف ، يمتدحون « الأسلوب الجميل « لجورج مور » George Moore فى الوقت الذى يعترفون فيه بأنهم يجدون فى مادته كثيراً مما يدعو إلى الملل والضجر ، لكن إذا كان هناك خطأ فى مغزى العمل الأدبى فلابد أن يكون هناك خطأ ما فى أداة التعبير أيضاً . وقد نجد نموذجاً مبكراً لموقف نقدى مثل

موقف د. ليفيز فى مقطوعة من مقطوعات بيچهوت حيث نجده فى تناوله للصفة المترددة المتميزة فى نثر الأسقف « باتلر » Butler يشير إلى أن عيوب الأسلوب تزيد من الانطباع بالصدق الشامل ، ومن ثم فمن المحتمل ألا يكون الأسلوب أسلوباً ركيكاً على الاطلاق . وبشكل أكثر براعة نجد النقاد الجماليين يمتدحون التنظيم المعقد لرواية متأخرة من روايات هنرى جيمس Henry James مثل رواية « الشعراء » ، ويجد « د. ليفيز » فى هذه الرواية رواية مضجرة مملة برغم إعجابه العظيم بهنرى جيمس . ويشعر د. ليفيز أن جيمس قد ضل سبيله بشأن المشاكل المجردة للبناء إلى الحد الذى نجد عنده القصة والشخصيات التى شرع فى تناولها قدفقدت مادتها الخام وأصبحت عللاً ومبررات لمجرد الاتقان اللفظى ، ومن ثم فإن إحساسنا فى النهاية بدكتور « ليفيز » يتمثل فى أن عقله دائم التحقيق لا يستكين متراخياً فى افتراضاته وهو دون هوادة يسبر غور كثير مما هو حرى بالإعجاب ولا ترضيه التقديرات التقريبية البارعة . وهو عقل شائك متأهب للنزال لما يبدو له تزييفاً من قبل العقليات الأكثر بلاهة ، وهو كذلك عقل به قليل من حب الإيذاء يجد متعة ماكرة فى تقويض الغرور الذاتى الخامل لكنه على الأرجح وبشكل أكثر عمقاً خير محب للخير العام . ونحن ندرك ذلك لو استطعنا أن نعود أنفسنا على ما لنثره من فظاظة والتواءات . ونقهر ما لم يستطع أن يقهره بعض رفقائه ، نقهر السخط على قدر يبدو لنا صلفاً مبهرا ومعاملة الأسماء العظيمة معاملة متعجرفة .

وعلى أية حال وبوجه عام ما هو تأثير التراث الذى ارتبط به اسم د. ليفيز بصفة خاصة على الكتاب الشبان ؟ مازال تراث كمبريدج يمثل تأثير الأقلية على الحياة الانجليزية الجامعية بوجه عام ، ذلك بالرغم من ازدياد عدد الأتباع أو اتباع الأتباع من بين المحاضرين الشبان ، وكاد أن يصبح هذا التراث فى الحياة الأمريكية الجامعية مذهباً أرثوذكسياً ، بالرغم من أنه من المحتمل أن كثيراً من «النقد الجديد» فى أمريكا يمثل محاولة لتبسيط منهجه وتنظيم المعالجة العامة التى ينتهجها د. « ليفيز » بشكل لا يجيزه د. ليفيز نفسه ، ولا رفقاؤه من أصحاب الامتياز ، أولئك الذين لا يسمح لى ضيق المكان بذكر أسمائهم . وفى أمريكا نجد الشعراء الشبان من أمثال راندال جاريل Randall Jarrell يجأرون بالشكوى من الاحساس بأن أعمالهم

تتعرض للتبسيط والتسطيح على يد المذهب النقدي الجديد . ويشعرون أن أى عمل إبداعى يأتون به « يقيد» و« يجدد » سلفاً بحكم صارم محدود على يد النقاد الجد . ومع ذلك فإن حقيقة الأمر كما يشير إليها السيد « جاريل » هى أن كتابة قصيدة صغيرة جيدة أو قصة قصيرة طبيعية جيدة ، لأمر هو بوجه عام أكثر صعوبة وأكبر قيمة من كتابة مقال ممل . ولسنا هنا بصدد محاصرة وتطويق النقاد الجدد تطويقاً حاسماً صارماً ، إلا أنه يبدو من الحق أن تراث كمبريدج يميل إلى أن يكون له تأثير مقبض مهول على الشعراء الشبان أو الروائيين الذين يقعون بشكل مباشر تحت سلطان هذا التراث . أن الجهود الاولى للشباب فى مجال الشعر والرواية محتوم عليها أن تكون فجة غير ناضجة ، وإذا ما تعلم الشباب الكتابة الجيدة ، فسوف يكون مرجع ذلك إلى أنه قد أتيح لهم بل وتم تشجيعهم فى وقت ما على الكتابة الرديئة . ورفقة الشباب الآخرين أولئك الذين لهم نفس الطموحات الفجة من الأر[illegible] فى هذه المرحلة أكثر جدوى للشاب من الإدراك الشامل لنموذج [illegible] بمقدوره بلوغه . وقبل اكتساب الكاتب الشاب تجربة ناضجة يكمن الخطر فى محاولته أن يضع على كتابته إطار التكلف والتعقيد مترفعاً [illegible] الخيال دائماً . ومن المحتمل أن يكون هذا المسلك نقداً عادلاً لبعض الأعمال المبكرة فى الشعر من أعمال السيد بوترال Bottral والسيد إمبسون والسيد [illegible]ج Madge ، وهل من الضرورى أو الطبيعى أن يكون الكاتب [illegible] والغموض والإيحاء بهذا القدر على مدى الزمن كله ؟

[illegible] سؤالا أكثر عمقاً ينبغى أن يطرح . فبغض النظر عن الك[illegible] الشبان ، أليس من الخير أحياناً للقراء الشبان أن يكون لهم [illegible] متحمس غير ناضج ؟ انه لمن الخير دون ريب أن يفيق الشا[illegible] ثملاً منتشياً « بشيلى » Shelly ، لكن أمن الخير لأى شاب [illegible] مرحلة شيلى ؟ وعلى كل الأحوال فهو إياجو الذى قال : « لا [illegible] إذا لم أكن موضع نقد » . ولقد قام حديثاً السيد « دونالد كار[illegible] Donald Carne Ro[illegible] فى مقال ممتع وان كان جدلياً غير منص[illegible] رأى د. ليفيز فى شخصية « عطيل » بالقياس إلى شخصية « إيا[illegible] » بكل تأكيد خطر فى أن ينشىء موقف كمبريدج ارتياباً مقيتاً [illegible] البلاغة والبيان مثل بلاغة عطيل أو ميلتون أو شيلى أو ويتما[illegible] ، هذا البيان الذى يطالب بحقه الصريح فى الرفعة والنبل

ومن ثم فإن مجلة « التفحص » كما لاحظ السيد « كارلي روس » كانت دائما متذمرة حذرة فى اعترافها بأكثر الشعراء المحدثين نبلاً هو الشاعر ييتس Yeats وأبطالها من القرن الماضى « ميل » « وستيفن » و« سيدچويك » بالرغم من أن جميعهم أرواح حرية بالتقدير ، إلا أنهم يتمعتون بقدر قليل من حسن التقدير ، ويتساءل المرء أحياناً ماذا يكون تقدير د. ليفيز لإنسان كتب الكثير بصورة أكثر جمالاً من هؤلاء ، وكان عقله فى بعض الاتجاهات أكثر دقة وإدراكاً ذلك هو « جون هنرى نيومان » John Henery Newman، ومع ذلك وبعد اتخاذ كل هذه التحفظات فمن المحتمل أن يقر اليوم غالبية الكتاب والنقاد الشبان من أصحاب الفكر الجاد بأنهم يدينون لمدرسة كمبريدج بدين عميق من ديون العرفان بالجميل .

الفصل السادس

احتمالات الحاضر

إن كثيراً من النقاد الأدبيين اليوم (وبخاصة إن كانوا صحفيين أدبيين) يصدرون عن مدرسة بلومزبيرى بدرجة ما ، وبدرجة ما أيضا يصدرون عن مدرسة كمبريدج (وبخاصة إن كانوا من المدرسين الشبان) .

ولسوف يقرأون بطبيعة الحال إليوت وهيولم Hulme إن لم يقرأوا يقيناً ويندهام لويس Wyndham Lewis أو باوند ولم يتبلور فى البلاد بحق اتجاه هام جديد فى النقد فى أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين . وكانت هناك محاولات مختلفة لإعاقة النقد وربطه بالمعتقدات الدينية أو السياسية ، كما حاول ذلك السيد « جاك ليندسى » Jake Lindsay أو كما حاول السيد فيليب هندرسون Philip Henderson فى الثلاثينيات ربط النقد بالماركسية ، وكذلك حاول فى وقت قريب « الراهب جورج إيفرى » Brother George Every ربطه بالكنيسة الإنجليكية المسيحية . وبدافع من مجرد الإشفاق نقول كلما قل الكلام من هؤلاء كان الأمر أفضل . وبالرغم من أن كثيراً من الشعراء الشبان فى الثلاثينيات من القرن العشرين جاد بمقالات وأخرج كتباً عن الأدب ، إلا أنه لم يكن لهم تأثير على التفكير النقدى كذاك الذى كان لهم على الاتجاهات الشعرية . أما « مايكل روبرتس » Micheal Roberts الذى عاون فى مد كثير منهم بأفكارهم فسوف نذكره على الأرجح باعتباره هاوياً ألمعياً من هواة الفلسفة وعلم الاجتماع أكثر مما نذكره على أنه ناقد أدبى بالمعنى الدقيق للكلمة . لقد أشرف على أول ظهور كثير من شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين ، مدعيا أنهم يمثلون العودة إلى الوضوح الأوغسطى . ولا ريب أن كلا من السيد « أودن » والسيد « ماك نيس » Mac Nice على الأقل تمتع بمثل هذا الوضوح الذهنى بشكل جزئى . ومع ذلك فإن شعر الثلاثينيات من القرن العشرين يظل فى الواقع وبكل المقاييس المثالية غامضاً

غموضاً لا ضرورة له ، ومرجع ذلك على وجه الدقة إلى انعدام المزايا الأوغسطية واستخدام لغة مجموعة الأساطير الخاصة أكثر من استخدام اللغة العامة واستخدامها فى الواقع كبديل عن لغة عامة كان الشعر فى حاجة إليها . ويمضى الوقت قد أصبح على سبيل المثال « الخطباء » للسيد « أودن » أكثر غموضاً وأقل وضوحاً ، والمجموعة التى كانت تستطيع أن تدرك الإيحاءات وكذلك الدائرة الأشمل المتصلة بتلك المجموعة ، والتى كان بمقدورها تفسير هذه الإيحاءات لغير المطلعين ، كلاهما قد تفرق عن الآخر . وشعر الثلاثينيات من القرن العشرين كثيراً ما يكون غامضاً أيضاً بسبب بنائه المفرط فى الإيجاز والحذف كما يتضح ذلك فى بعض قصائد أودن المبكرة والتى أعجب بها السيد إشرّوود Isherwood عندما تألفت من شذرات متبقية من القصائد المتفرقة ورفضها السيد إشروود عندما تجمعت ككل متكامل . وهو أيضاً غامض بسبب التعقيد المتعمد أو الترفع كما يتضح ذلك فى أعمال السادة بوترال Bottrall و« إمبسون » و« مادج » Madge وهو كذلك غامض بسب الغموض الجوهرى فى اتجاهه ، هذا الغموض الذى أشير إليه قبل ذلك ، وبسبب الموقف المثالى للجماهير المحكومة من وجهة نظر الأبناء المتمردين والأصغر سناً أبناء الأقلية الحاكمة . ومن ثم فإن ملاحظات « مايكل روبرتس » المفعمة بالأمل عن الأوغسطية الجديدة ، هى ملاحظات مطابقة للكتابة النقدية فى العصر الذى كثيراً ما يعلن فى ثقة واطمئنان عن برنامج لا يقوم بتنفيذه فى واقع الأمر أولئك الذين يلتزمون به .

وإن كتب الدعاية لشعر الثلاثينيات من القرن العشرين فى الواقع من أمثال كتاب السيد « داى لويس » Day Lewis « الأمل فى انتظار الشعر » لتميل إلى التقليل من صعوبة الواقع الفعلى أكثر مما تميل إلى إيضاح صعوبة هذا الواقع . ومن بين كل شعراء الثلاثينيات كان يتمتع السيد « ماك نيس » Mac Neice بأكبر قدر من طابع الناقد ، وكتابه المختصر عن ييتس كتاب دقيق واع ، وإن لم يكن على قدر كاف من العمق ، بيد أنه وضع فى شعره كثيراً من دوافعه النقدية ، ويعد نثره تبسيطاً متحضراً مصقولاً أكثر منه اكتشافاً لأرض جديدة . وكتاب السيد « سبندر » Spender « العنصر الهدام » تميز بالسحر الغريب ، سحر عبارات نثره المكتوبة ، التى تناضل فى

سبيل التعبير عن الأفكار البسيطة ، وهى مصحوبة بارتباك ظريف متشعب الزوايا والعبارات وهى باتخاذها هذا المنحى تعطى انطباعاً عن الصدق الساذج لكنها تفتقر إلى الحلة والحيوية .

أما السيد « جوفرى جريجسون » Geoffrey Grigson محرر مجلة « الشعر الجديد » فقد كان فى موقع استراتيجى يتيح له أن يصبح ، إن أراد ذلك ، الناقد الرائد لشعر الثلاثينيات من القرن العشرين على الأقل . ولقد أعلن فى الواقع فى وقت ما عن مجموعة مقالات كتبها عن الشعر المعاصر لكنها لم تر النور أبداً . وعلينا أن نبحث عن آرائه فى ملفات مجلته المفعمة بالحيوية ، وانها لآراء جد لاذعة ، ونشر جريجسون فى الواقع فى السنوات الأخيرة مجموعات كثيرة من المقالات والمقتطفات الأدبية المختارة لكن نزوعه إلى النقد أو على الأقل نقد الشعر قد صار بالتدريج مطوياً فى داخله بازدياد نزوعه إلى الطبيعة والسفر وجمع ذكريات الماضى . وعندما يكتب اليوم عن الشعر يجد التبرير والتدليل على ما يكره من شعر الأنسة « سيتويل » Sitwell والسيد جورج باركر والسيد ديلان توماس Dylan Thomas أكثر يسراً من توضيح وتبرير إعجابه بشكل مستفيض للسيد أودن على سبيل المثال . ولقد أكد السيد جريجسون Grigson باعتباره محرراً على أهمية الأسلوب العامى وأهمية اللغة العقلانية المتغيرة الوثيقة القرب من الحياة ، كما أكد على أهمية المعاينة الفعلية ، وهى فى الواقع متطلبات الشعر المتحضر . إلا أن تذوقه للحياة الريفية هو الأبعد عمقاً ، واليوم نجده على سبيل المثال فى هجومه على التصوير الخيالى الاستعراضى للآنسة « سيتويل » يميل إلى التأكيد على أهمية الملاحظة الدقيقة الودودة للطبيعة الظاهرة . لكنه يكره التعميم وملاحظاته النقدية مباشرة وكثيراً ما تكون ثائرة غاضبة ، وانه لأول المعترفين بأن أفكاره ليس بالمستطاع تحديدها بنظام . وإن ما خسره النقد بامتناع جريجسون عن التركيز على الشعر ، ربما كسبه الأدب فى عمومه . إنه لأعظم المذيعين الوصفيين حيوية وجلاء ، ونجده فى أحاديثه على سبيل المثال حين رحلته عبر أمريكا قادراً على تصوير البيئة الخارجية بشكل لا يتيسر إلا للقليل من الكتاب الآخرين ، وذلك بفضل قدرته على رؤية التصميم الهندسى والمناظر الطبيعية والجزئيات الحية الصغيرة للمنظر الطبيعى . وهو انجليزى إلى أبعد مدى فى مشاعر حبه وأهوائه ، وفيها نجده

فى نثره من مذاق التفاح البرى اللاذع ، ولعله يقف على قدم المساواة مع شاعر مثل السيد چون بتچمان John Betjiman أو رسام مثل السيد چون بايبر John Piper من حيث حساسية أهل الجزر ، تلك الحساسية التى لا تسبب ضيقاً كبيراً إذا لم يُحط بها الغريب عن البلاد .

وكان السيد جريجسون فى ملاحظاته المختصرة السوداوية فى مجلته « الشعر الجديد » أقرب بكل تأكيد إلى بعض مقتضيات النقد على الأقل من كثير من كتّاب مجلات الشعر الصغيرة العديدة التى خلفت مجلة « الشعر الجديد » والشعر الذى سيبقى خالداً ليس بالسلطة الوفيرة . وعلى الشعراء الشبان أن يتذكروا وجهة النظر التى طرحها سويفت Swifft بمبالغة ساخرة :

أيها البريطانى أكان بوسعك دوماً أن تفاخر
بثلاثة شعراء فى وقت واحد على أبعد تقدير
مناخنا القارص ينوء بعبء احتمال
أكاليل الغار خمسين سنة :
وإذ نحن كذلك يدعى كل أبله أن له حقاً
كأن إكليل الغار قد نما فى وشيع من الشجيرات المشاعة .

وبفضل المجلات الصغيرة نجد مرحلة تجريبية تتحسس طريقها فى مجال التطور الشبابى تميل إلى أن تتبلور تبلوراً ناضجاً فى أسلوب أدبى ، ونجد أن الخلط المشوش للكتّاب الشبان فى مرحلة معينة يميل إلى أن يتبلور فى حركة فكرية . أما الكتّاب الشبان الذين يبرزون قليلاً والذين لا يزالون فى مرحلة عدم الرضى عن أعمالهم ، يجدون أنفسهم يعاملون باعتبارهم نماذج للمناقشة . ونجد فى النقد المكتوب فى مثل هذه المجلات مملكة من الحوار يمثل فيها كل من السيد إليوت وباوند وييتس « عصر العمالقة قبل الطوفان » ، وسوف يكون السيد أودن وشعراء الثلاثينيات من القرن العشرين أقرب شبهاً بشعراء القرن الثامن عشر فى رأى « ماثيو أرنولد » Matthew Arnold، أصحاب مذهب مكذوب . والشعراء الشبان المطالبون بتعلم الكثير ، والذين قد لا يكون بينهم قواسم مشتركة كثيرة بشكل جوهرى سوف يتجمعون كقوى نامية . وان الولع المجنون بحالة الشعر بوجه عام ، وبارتفاع وهبوط أحواله المناخية من شهر إلى شهر إنما هو بديل عن التمييز الفاتر بشأن قصائد بعينها .

وهناك أيضا عوامل أخرى تميل إلى أن تجعل المقالات النقدية فى المجلات الصغيرة مقالات غير مقنعة . وأحد هذه العوامل هو عامل « المجموعات والشلل » فإن أولئك الذين يكتبون لهذه المجلات يعرفون بعضهم معرفة شخصية ، بحيث يكتبون بشكل ما لبعضهم البعض ، ومن ثم نجد هذه المجلات زاخرة بالدعابات الخاصة والتلميحات الشخصية المستخفية . وتعكس هذه المجالات أيضاً نتائج نوع من أنواع أسهم المقايضة الفكرية . ويكتشف المرء بمضى الشهر تلو الشهر أن الوجودية يتضاءل شأنها ، وأن « فرويد » Freud ثابت الأقدام ، وأن يونج Jung فى صعود وارتفاع ، وأن هناك مشترين قليلين « لماركس » Marx إلا أن هناك بعض الأرواح الأشداء تخاطر وهى تصفق بجناحين متخلفين فى مجال السيريالية . اما السيد ديريك استانفورد Derek Stanford الناقد فى مجلة صغيرة ، وصاحب البصيرة الواقعية العارضة فغالباً ما يبدو غاضبا وسط زحام الأفكار الجديدة . وآخر يخفى فهمه الثاقب الجوهرى تحت ستار من الولع بالإيماءة الماكرة والغمز الواعى ذلك هو السيد هوف جوردون بورتيوس Hugh Gorden Porteous . أما السيد نيقولا مور Nicolas Moor بماله من أسلوب رائق وذكاء أصيل وتذوق فريد وقدرة على التحليل ، فغالباً ما يبدو وهو يسرف فى بث الصفات فى اختبارات مستفيضة دمثة ، اختبارات لقضايا خطوط الحدود الفاصلة بين الشعراء الصغار . ولو أولى السيد « نيقولا » ذات الاهتمام الدقيق لكتاب لهم بعض الشهرة من أمثال الشعراء الأمريكيين الذين يعجب بهم من أمثال « آلين تيت » Allen Tate « وولاس استيفن » Wallace Stevens والأسقف جون بيل John Peale ، فربما صار الآن واحداً من نقادنا الرواد . ولقد أظهر الكتاب الشبان السيد بيتر راسيل Peter Russell والسيد يايان فليتشر Jain Fletcher والسيد يايان سكوت كيلفرت Jain Scott Kilvert فى مجلتى « ناين » و« كولونيد » إحساساً بالمنظور التاريخى أطول وأشمل من كثير من نقاد المجلات الصغيرة ، وأبانوا عن ولع أصيل أكثر بشعر الماضى العظيم ، إلا أن حتى هذه المجلات لم تتحرر من سلوك وروح الشلل والجماعات . وقد لا يكون بمقدور مجلة صغيرة أن تتحرر من هذه الروح ، وربما لو استطاع الكتاب الشبان أن يتعلموا الكتابة فى مجلات صغيرة فإن روح الشلل الشائعة فى هذه المجلات ، وعدم كفاية كثير من الكتابات النقدية ، لن يكون له خطره

الرهيب . ومع ذلك فإن انعدام النقد النزيه الموثوق به ، وغياب مجلة مركزية للأدب تتميز بالاستقرار والتلقى الحساس إنما هو أمر يفت على المدى البعيد فى عضد الكتّاب الشبان . ولسوف يكون من الميسور بصورة كبيرة أن تطبع لهم أعمالهم وإن لم يكافئوا على ما يكتبون ولسوف يعبر أصدقاؤهم وأعداؤهم عن آرائهم فى أعمالهم ، لكن يبدو أنه ليس هناك مصدر يستطيعون أن يتطلعوا إليه ابتغاء رفض حاسم صارم أو احتضان مشجع بحق .

وكان المرحوم چورچ أورول George Orwell يكاد أن يكون النموذج الوحيد فى الأربعينيات من القرن العشرين لنوع النقاد الذى استطاع صوته أن يسترعى من فوره انتباه جمهور عريض على عكس ما كان لصوت كثير من الكتاب الشبان الذين سبقت الإشارة إليهم . لقد كان فى أسلوب حياته وكتابته ، الشخصية التى يتوقف عندها المرء ليعيرها أذناً صاغية . لكنه كان يعانى باعتباره ناقداً أدبياً متشدداً من قيود غاية فى القسوة والصرامة . وفى مقال رائع عن « رباعيات » السيد إليوت ـ لم يطبع ثانية ـ راح يعبر عن رأى يرى أن « الأرض الخراب » قصيدة جد جيدة إذ إنها تدور حول المجتمع وتلقى الضوء عليه ، والمجتمع مجتمع واقعى لكن « الرباعيات » تدور حول الدين ، والدين فيها وهم هروبى ، ومن ثم فليس من الممكن أن تكون « الرباعيات » ببساطة على قدر كبير من الأهمية . وبشكل مماثل اعترف چورچ أورول بأمانة بأنه لا يستطيع أن يقرأ روايات السيدة وولف بسبب افتقار هذه الروايات إلى الحكاية ، وأنه وجد لذة حقيقية أكبر فى « أخبر انجلترا » أو « لو يأتى الشتاء » وكان يسمى هذه الكتب وأشباهها « كتب جيدة رديئة » ، وربما كانت « الكتب الجيدة الرديئة » هى أحب الكتب إليه على نحو من الأنحاء . ونجده ناقداً على أفضل مستوى عند تناوله لأعمال مثل « سقط المتاع » أو روايات السيد « وودهاوس » Wodehouse وهى أعمال لو قدر لها أن تعد أدباً فسوف تكون كذلك لا غير ، وهى تجاهد بشق النفس أن تكون كذلك وليس أكثر . وفى مقاله عن كيبلنج Kipling نجد أن ما يخلب لبه فى أعمال كيبلنج ليست الدقة البارعة لقصصه القصيرة أو الفرق الغريب بين قصائده الجيدة بحق وبين قصائده الرديئة لتأثيرها السطحى الضحل ، وإنما الذى يفتنه ويخلب لبه هو مقدرة كيبلنج على خلق وصياغة

العبارات التى تتردد متثاقلة فى عقول الغوغاء من الناس . وتدور مقالاته عن موضوعات ليس بها اهتمام أدبى أو فنى على الاطلاق وانما لها اهتمام كبير بالمشاكل الاجتماعية مثل مجلات الشباب الأسبوعية والبطاقات الهزلية المبتذلة ، نقول قد يكون لمقالاته عن هذه الموضوعات مذاق أكثر استعذاباً وأصالة من أى مقال نقدى خالص خطه بقلمه . وهنرى ميلر Henery Miller هو الكاتب المعاصر الوحيد الذى كتبت عنه أوروول مقالاً ممتعاً بحق . ومرة أخرى نجده ينجذب إلى هنرى ميلر من وجهة نظر اجتماعية بشكل رئيسى ، وكان ميلر يتردد على باريس مثلما كان يفعل أوروول وعرف الانتشاء[1] باليأس والأوهام التى يخلقها الجوع ، والتحرر من كل المبادىء الأخلاقية ، مبادىء الفرد التى اجتثت جذوره فى مجتمع منحل متفسخ . ومن ناحية أخرى فلا يعد مقال أوروول عن « سلفادرو دالى » Salvador Dali مقالاً عن المشاكل الاجتماعية ، انه موعظة لها نار جهنم ، مقال باهر شديد الوطأة من مقالات اللاهوت الجدلى التطهرى ولو كان بمقدور الفن ، كما يعتقد أوروول أنه بمقدوره فى حالة دالى أن يصدر عن الرذيلة والابتذال ، وينبع عن موقف فاسد فساداً متعمداً ، فإن أمر الفن إذن لأشد سوءاً ، وان الذى يجعل أوروول فريداً كناقد أدبى هو أنه فى الواقع يعبر دوماً عن موقف الإنسان العادى ، تعبيراً له من التفوق والامتياز ما يستطيع الإتيان به الإنسان العادى نفسه ، واعتقاده بأن القيم الخالصة لها منزلة متواضعة بين كل أنواع القيم الأكثر أهمية من أنواع القيم الأخرى ــ هو الذى يجعله كذلك نادراً بين النقاد الأدبيين على الأقل .

ويرى أن شكسبير فى متناول الطبقة غير العلمية من أصحاب الثقافة المتواضعة، ومقال أوروول عن « الملك لير » عمل أدبى لا يمحى من الذاكرة وعلى أية حال فنحن نرى هنا أن اهتمامه الرئيسى هو اهتمام أخلاقى أكثر منه أدبياً ، كما نراه يسعى إلى إعلاء شأن شكسبير فوق شأن تولستوى Tolstoy ، هذا الذى كان موقفه الجوهرى تجاه الأدب فى كتاب « ما هو الفن » موقفاً لم يكن على اختلاف عميق مع موقف أوروول . ولا يقيم قضيته على شعر المسرحية الذى نادراً ما يستشهد به ولا على أى نوع من الفحص المفصل للموضوع والتركيب . وانما يقيمها على اقتناع بأن شكسبير

---

(١) انتشى انتشاءً : انخرط فى السكر

كان أميناً بشكل حاد ومغيظ حين تصديه لموضوعات أخلاقية مطلقة . وان تولستوى فى أيامه الأخيرة لم يزد عن كونه دجالاً عجوزاً غير مدرك لما يقوله من لغو الحديث . وهكذا فلم يكن أورول بالناقد الأدبى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، فهو أقرب إلى استخدام الأدب ليوضح ما يعن له من قول حول المشاكل الاجتماعية والأخلاقيات الفردية . وان لمسة التعصب التى تبدو أحياناً نقيصة فى موقفه الأخلاقى إنما هى على الأقل نابعة من انعدام الإحساس بالمزايا الأدبية الخالصة ، كما أنها تصدر عن ميل سياسى متبرم نافر ، قد تجلى ذلك عندما اعترف ، حين مساهمته فى مناظرات البارتيزان ريفيو Partisan Review عن الجائزة التى منحت لباوند Pound ، بأنه كان دائما يجد شعر باوند زائفاً كاذباً ذلك بعد هجومه المعلل ، على اتجاهات باوند السياسية . ولندع الخوض فى ضرب فريد من الأمثلة الجدلية ونقول إن القارىء الذى يجد فى عملى باوند « كاثى » Cathay و« المسافر بحراً » Seafarer شعراً مزيفا كذوباً لابد من أنه تعوزه الحساسية الطبيعية ، تلك الحساسية التى يمتلكها القارىء العادى الذى يحب الشعر ، والذى لم يفكر أبداً فى أن يتخذ من نفسه ناقداً . وأورول الذى كتب بقوة وفاعلية تفوق أى كاتب آخر من كتّاب المقال الأدبى فى جيله ، ربما كان فى الإمكان أن يكون ناقداً على قدر كبير من الأهمية فى الواقع لو أنه كان يوماً قادراً على انتزاع عقله انتزاعاً كافياً من الصراع الاجتماعى كى يتخلى بهدوء عن نوع الكتابة على هذا النحو . وكتب أورول فأجاد إلى حد أنه لم يكن هناك أهمية لموضوع النقد بمعناه الدقيق والذى لم يقدمه إلينا فى كتاباته .

ومن الممكن أن نستفيض فى بسط القسم الختامى لهذا العرض المفصل تفصيلاً يكاد أن يكون مطلقاً . ومن بين النقاد الشبان الذين يظهرون موهبة واعدة قد يذكر المرء السيد جون وين John Wain الذى كتب مقالاً ممتازاً عن إمبسون والذى يكشف فى قصائده المحكمة القوية العصبية المنسقة عن تأثره بأمبسون تأثراً عظيماً . أما السيد « جون هيث أستبس » Mr. John Heath Stubbs صاحب الدراسة النيرة وإن كادت أن تكون دراسة منهكة لشعراء العصر الفيكتورى المهملين فى كتابه المسمى « البسيط القاتم » Darkling plain فينعكس الاهتمام الجديد بالعصر الفيكتورى ، وهو أيضا من النقاد الأكاديميين من أمثال السيد « جيوفرى تيلوتسون » Geoffery

Tilloston والسيد جرهام هوف Graham Hough والسيد نويل آنان Noel Annan وهناك السيد سافدج D.S. Savadge وهو ناقد متأثر بكل من « كيركيجارد » Kierkegaard وهيجل Hegle وعلى إلمام بالمصطلحات الفنية لمذهب الماركسية الذى لا يتشايع[٢] عليه . ومن الممكن القول بأنهم يحكمون عليه مثلما يحكمون على ويندهام لويس من وجهة نظر المطلق بالرغم من أنه مطلق له طابع مختلف . ويميل السيد « سافدج » إلى رفض كتاب لهم أنماط مختلفة من أمثال السيد « فورستر » ، و« جويس » ، و« ييتس » لنفس الأسباب الدينية الجوهرية . فهو يرفض السيد فورستر الذى يأثم بسبب لا أدريته الضحلة فى كل ما ينظر إليه سافدج على أنه الحقيقة ، ويأثم جويس بسبب رفضه لعقيدته التقليدية واخفاقه فى اكتشاف عقيدة جديدة باستثناء الفن ، ويأثم « ييتس » بتكلفه المتغطرس واتجاهاته السياسية الرجعية . أما الكتاب المتأخرون فهم أقرب إلى الرفض إذ إنهم موالون موالاة ذات جانب واحد لاتجاه سياسى أو اتجاه جمالى وكلاهما زيف أجوف .
إن الحيوية البالغة العاتية التى يتسم بها السيد سافدج Savadge وهو يضطلع بعبء هدم العالم تجعل المرء يأمل فى أن السيد سافدج سوف ينبئنا على المدى البعيد بماهية الحقيقة التى عثر عليها ، والتى يبدو أن كثيراً منا قد أخطأ الطريق إليها . لكن فكرة « المطلق » فى عمله النقدى هى حتى الآن فكرة مفترضة أكثر منها فكرة واضحة مفصلة . حتى « كافكا » Kafka الكاتب الذى يتوقع المرء أنه سيروق له ، نجد السيد سافدج شديد القسوة عليه ، فهو يرفض « كافكا » باعتباره نموذجاً للتخاذل الدينى ، ونموذجا للمزاج النفسى الذى ينزع إلى أن يرى الأمور من خلال العالم الأجوف ، لكنه لا يستطيع أن يستجمع شجاعته فى نهاية المطاف وينكر العالم ويعتزله ، فهو الآثم الذى يرغب فى التوبة ، لكنه لن يتوب حتى يتلقى ضماناً مقدماً بأن التوبة سوف تجلب له الخلاص ، أو أنه الرجل النصف يقظان الخائف مما قد يستيقظ عليه ، وهو من ثم الشخص الذى يتقلب فى فراشه ثم يحاول أن يروح فى النوم مرة أخرى . وهكذا فقد استحق « كافكا » ما أصابه وقد جلب على نفسه الرعب والألم المبرح الذى يصوره تصويراً غاية فى الحدة والتأثير . أما القراء الذين لا يشاركون السيد سافدج معتقداته الدينية أو

---

(٢) تشايع تشايعا القوم على الأمر : توافقوا عليه وتمالئوا

الفلسفية اليقينية ، والذين قد يكون لهم أفكارهم العاطفية والإنسانية الخاصة بشأن ما تتضمنه المبادىء الأخلاقية المسيحية فقد يشعرون أن ما يجد من قدراته كناقد بصرف النظر عن الإحساس بالمزايا المفصلة للكتابة هو افتقاره الكامل إلى الخير والإحساس : وبشكل دقيق ينحو باللائمة على كتّاب لاتخاذهم مسلكاً كان سيتخذه هو نفسه لو كان فى زمانهم ومكانهم وله أمزجتهم ونوازعهم .

وربما تعكس حالة النقد الراهنة فى انجلترا الإجهاد والقلق والإحساس بالانهيار الأخلاقى الذى خلف الإحساس الجديد بالوحدة القومية ، والذى انبثق خلال الحرب الأخيرة . والناقد مثل بقية الناس يتمنى لو استطاع أن يرى الطريق أمامه أكثر وضوحاً وجلاء ، أو أن تكون الأرض على أضعف الاحتمالات أكثر رسوخاً تحت أقدامه . والفترة الراهنة كما أشار كاتب حديث فى الملحق الأدبى لجريدة التايمز ينبغى أن تكون فترةالتعزيز والتماسك وينبغى أن نحصد الآن ثمار أكثر من نصف قرن من التجربة المتألقة فى ميادين مختلفة تنبسط فيما وراءنا . وبالنسبة « لإليوت » الشاب و« باوند » و« جويس » و« ويندهام لويس » ينبغى أن يكون لدينا شيء من العلاقة المماثلة لعلاقة « ماثيو أرنولد » التى كانت بينه وبين الرومانتيكيين العظام . والفترة التى نعيشها لم تعد بكل تأكيد فترة مثيرة بالمعنى الأدبى أو الفنى كما كانت الحقبة العظيمة لفترة سنة ١٩١٠ ، وليست هى بالفترة الهادئة أيضاً وإنما هى فترة القلق الشائع والإعاقة العامة . ولا يعوق الكاتب الشاب القلق بشأن حالة العالم فحسب إذ إن ذلك لم يكن يوماً مأموناً مكفولاً ، وإنما تعوقه مصاعب عملية جوهرية أكثر لصوقاً به . وتتمثل المصاعب العملية فى العصور على ناشر ، وكسب القوت وصنع الشهرة ، وتتمثل المصاعب الجوهرية فى العثور على الجذور الضاربة فى أعماق التربة المغذية فى مجتمع حضرى متغير نهب للتوتر والقلق . وهكذا فإن الشبان الذين كشفوا عن مواهب واعدة أثناء سنى الحرب يجدون أنفسهم يجنحون إلى سن الأربعينات ومازال الإنجاز المحدد الجلى مؤجلاً ، فهم واقعون تحت تأثير العادة واللهو اللطيف والقلق الكئيب . ويسعى الكتّاب إلى إيجاد الدافع المثير فى الحياة الخاصة أو فى الهوايات الفكرية المتخصصة ؛ هذا الدافع الذى ليس بمقدور الموقف العام أن يقدمه إليهم ، لكنهم يشعرون بالإثم إذ إنهم بذلك يراوغون فى مواجهة القضية .

وعند نهاية هذا العرض الشامل وإن كان موجزاً ليس هناك هدف فى التظاهر والادعاء سواء كانت مشاكلنا لا تتسم بالجدية أو أن استجاباتنا تجاه هذه المشاكل قادرة كافية حتى على المستوى الأدبى الدقيق . لكن عندما ننظر إلى الوراء قد نشعر بالفخر وقد نشعر بالأمل كذلك . لقد كان العالم دائماً زاخراً بالعنف والاضطراب والشك والرعب ، لكن روح الإنسان ، تلك التى تخاطبنا خلال الأدب العظيم لم تعرف الصمت يوماً حتى فى أكثر الأزمنة سوءًا . والنقد فى بعض معانيه طفيلى على الأدب الخلاق ، لكنه أيضاً صوت الإنسان الذى يدرك ويختار ويمضى فى مسيرته إلى الأمام . أما أن النقد قد ازدهر فى قرننا بالرغم من فتور المشاعر والتعصب الأحمق ، فإن ذلك مدعاة للأمل والرضا . وطالما نحاول أن نفهم ونميز برغم الأخطاء التى نقع فيها فإننا مازلنا نحيا ، وعندما نبدأ فى التفاعل بشكل آلى ونهيم على وجوهنا وندع الأشياء تسحقنا فنحن فى بداية طريقنا إلى الموت . وفى أيامنا تلك نجد أنفسنا محمولين على أن نسأل أنفسنا أسئلة مروعة ومع ذلك فقد نجد فى نهاية المطاف الإجابات الصحيحة وطريقاً إلى الأمام إذا لم تتقطع بنا السبل ؛ « ليس وداعا ، وانما تقدم إلى الأمام أيها الملاحون » ويمتلأ عقل الإنسان بالاقتباسات الزخرفية تأهباً للخطبة المنمقة « تاريخنا نبيل ومأساوى » تلك عبارة صحيحة وهذه العبارة أيضاً صحيحة ، فهى قصيدة من قصائد العصور المظلمة ، قصيدة تتناول الزمن الذى وجدناه حين اجتيازه سيئاً أو أكثر سوءاً ، لكننا انتصرنا عليه أو لعلنا ننتصر عليه . والتفاؤل بالمستقبل القريب بمقدوره حتماً أن يكون أكثر بشراً وإشراقاً إلا أنه طالما هناك روح نقدية تزدهر ، فسوف تظل الحضارة أمراً واقعاً والحرية كائناً حياً .

كشاف أسماء الأعلام والمدن والبلدان

«الجزء الأول»

كشاف الأعلام

(ى)

كشاف أسماء البلاد

كشاف أسماء المدن

كشاف أسماء الأعلام والمدن والبلدان

«الجزء الثاني»

كشاف الأعلام

(أ)

(ب)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

كشاف أسماء المدن

كشاف أسماء البلاد

اقــرأ فى هــذه الســلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رسل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ى · رادونسكايا
نقطة مقــابل نقطة	الدس هكسلى
الجغرافيا فى مائة عام	ت · و · فريمان
الثقافة والمجتمع	رايموند وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)	ر · ج · فوربس
الأرض الغــامضة	ليستردبل راى
الرواية الانجليزية	والتر آلن
المرشد الى فن المسرح	لويس فارجاس
آلهة مصر	فرانسوا دوماس
الانسان المصرى على الشاشة	د· قدرى حفنى وآخرون
القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة	أولج فولكف
الهوية القومية فى السينما العربية	هاشم النحاس
مجموعات النقــود	ديفيد وليام ماكدوال
الموسيقى ــ تعبير نفسى ــ ومنطق	عزيز الشوان
عصر الرواية ــ مقال فى النوع الأدبى	د· محسن جاسم الموسوى
ديلان توماس	اشراف س· بى· كوكس
الانسان ذلك الانسان الفريد	جون لويس
الرواية الحديثة	بول ويست
المسرح المصرى المعاصر	د· عبد المعطى شعراوى
على محمود طــه	أنــور المعــداوى
القوة النفسية للأهرام	بيل شول أدنبيت
فن الترجمة	د· صفاء خلوصى
تولســــتوى	رالف ئى ماتلو
ســــتندال	فيكتور برومبير
رسائل واحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
الجزء والكل (محـــاورات فى مضـــمار الفيزياء الذرية)	فيرنر هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سدنى هوك
فن الأدب الروائى عند تولستوى	ف · ع · أدنيكوف
ادب الأطفال	هادى نعمان الهيتى
احمد حسن الزيات	د· نعمة رحيم العزاوى
اعلام العرب فى الكيمياء	د· فاضل أحمد الطائى

فكرة المسرح	فرنسيس فرجون
الجحيــــم	هنرى باربوس
صنع القــــرار السياسى	السيد عليوة
التطور الحضــارى للانســـان	جاكوب برونوفسكى
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال ؟	د• روجر ستروجان
تربية الدواجن	كاتى ثير
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	ا • سبنسر
النحل والطب	د• ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
سياســـة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ ـ ١٩١٤	د• لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د• جون شندلر
الصــــحافة	بيير آلبير
أثر الكوميــديا الالهيــة لدانتى فى الفــن التشكيلى	الدكتور غبريال وهبه
الأدب الروسى قبــل الثــورة البلشــــفية وبعدها	د• رمسيس عوض
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	د• محمد نعمان جلال
الفكر الأوروبى الحديث (٤ ج)	فرانكلين ل • باومر
الفن التشكيلى المعـــاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥	شوكت الربيعى
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار	د• محيى الدين أحمد حسين
نظريات الفيلم الكبرى	تاليف : ج• ج• دادلى اندرو
مختارات من الأدب القصصى	جوزيف كونراد
الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد ؟	طائفة من العلماء الأمريكيين
حرب الفضاء	د• محمد أسعد عبد الرؤوف
ادارة الصراعات الدولية	د• السيد عليــوة
الميكروكمبيــوتر	د• مصطفى عنانى
مختارات من الأدب اليابانى	صبرى الفضــل
تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة	جابرييل باير
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	أنطونى دى كوسبنى وكينيث هينوج
كتابة السناريو للسينما	دوايت سوين
الزمن وقياســه	زافيلسكى ف•س
اجهزة تكييف الهــواء	ابراهيم القرضاوى

الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى	بيتر رداى
سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
التجربة اليونانية	س٠ م بورا
مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية	د٠ عاصم محمد رزق
العلم والطلاب والمدارس	رونالد د٠ سمبسون
	و نورمان د٠ أندرسون
الشارع المصرى والفكر	د٠ أنور عبد الملك
حوار حول التنمية الاقتصادية	والت روستو
تبسيط الكيمياء	فرد ٠ س ٠ هيس
العادات والتقاليد المصرية	جون بوركهارت
التذوق السينمائى	الان كاسبيار
التخطيط السياحى	سامى عبد المعطى
البذور الكونيـة	فريد هـويل
	شاندرا ويكراما ماسينيج
دراما الشاشة (٢ جـ)	حسين حلمى المهندس
الهيروين والايدز	روى روبرتسون
صور افريقية	دوركاس ماكلينتوك
نجيب محفوظ على الشاشة	هاشـم النحـاس
الكمبيوتر فى مجالات الحياة	د٠ محمود سرى طه
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية	بيتـر لـورى
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء	بوريس فيدروفيتش سيرجيف
الهندسة الوراثية	ويليـسام بينـز
	ديفيـد الدرتون
كتب غيرت الفكر الانسانى	أحمد محمد الشنوانى
الفلسفة وقضايا العصر (٣ جـ)	جمعها : جون ر٠ بورر
	وميلتون جولدينجر
الفكر التاريخى عند الاغريق	ارنولد توينبى
قضايا وملامح الفن التشكيلى	د٠ صالح رضـا
التغذية فى البلدان النامية	م٠هـ٠ كنج وآخرون
بداية بلا نهاية	جورج جاموف
الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية	
للكـــون	د٠ السيد طه أبو سديره
حوار حول النظامين الرئيسيين	جاليليو جاليليه

الارهــــاب	أريك موريس ، آلان هــو
اخنـــاتون	ســـيريل الدريد
القبيلة الثالثة عشرة	آرثر كبســتلر
التــوافق النفسي	توماس أ · هاريس
الدليل البيليوجرافي	مجموعة من الباحثين
لغة الصــورة	روى أرمز
الثورة الاصلاحية في اليابان	ناجاى متشيو
العالم الثالث غدا	بول هاريسون
الانقراض الكبير	ميكائيل آلبى ، جيمس لفلوك
تاريخ النقــود	فيكتور مورجان
التحليل والتوزيع الأوركسترالى	اعداد محمد كمال اسماعيل
الشــاهنامة (٢ ج)	الفردوس الطوسى
الحياة الكريمة (٢ ج)	بيرتون بورتر
كتابة التاريخ في مصر ق ١٩٠	جاك كرابس جونيور
قيام الدولة العثمانية	محمد فؤاد ، كوبريلى
العثمانيون في أوربا	بول كونر
مختارات من الآداب الآسيوية	اختيار واعداد صبرى الفضل
التمثيل للسينما والتليفزيون	تونى بار
سقوط المطر	نادين جورديمر وآخرون
صــناع الخلود	موريس بيربراير
دليل تنظيم المتاحف	آدامز فيليب
كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)	أحمد الشــنوانى
الحملة الصليبية الأولى	جوناثان ريلى سميث
رواد الفلسفة الحديثة	ريتشارد شاخت
جماليات فن الاخراج	ريجمونت هبنر
الكنائس القبطية (٢ ج)	الفريد · ج · بتلر
ترانيم زرادشت	اعداد · د· فيليب عطية
النقد السينمائى الأمريكى	ادوارد مرى
الاتصال والهيمنة الثقافية	هربرت شيلر
رحلات فارتيما	الحاج يونس المصرى
التاريخ من شتى جوانبه ٣ ج	ستيفن أوزمنت
مصر الرومانية	نفتالى لويس
السينما العربية	اعداد : مونى براح
السينما الخيالية	بيتر نيكوللز

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٧٦٩٧/١٩٩٤

I.S.B.N 977-01-4054-6